


إبداع
ـد الثامن ـ أغسطس ١٩٩١
طلل الوقت ـ قصيدة
أحمد عبد المعطى حجازى
الحداثة وما بعد الحداثة
ابراهيم فتحى
شوارع موحشة ـ قصة
إداور الخراط
شعرية السرد الدرامى
صلاح فضل
موت الشعر
أحمد مرسى
شرور الاستشراق
سامى خشبة

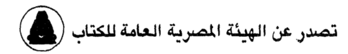


مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الادارة
سمير سرحان

رئيس التحرير
أحمد عبد المعطى حجازى



الاسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس ـ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ـ البحرين ٧٥٠ فلسا ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ من الدينار ـ السعودية ١٠ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ١٥٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ١٥ ريالا ـ ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم ـ سلطنة عمان ٧٥٠ بيزة ـ غزة ٧٥ سنتا ـ لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨،٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن ٥٠ قرشا



السنة التاسعة ● أغسطس ١٩٩١، محرم ١٤١٢

هذا العدد

● دعوة للحوار .... جابر عصفور ٤

● الشعر :

طلل الوقت .... احمد عبد المعطى حجازى ٨
احتمالات الريح .... حافظ محفوظ ٢١
زيارة اخيرة لقبو العائلة .... احمد عنتر مصطفى ٥٠
بين مسافتين .... محمود نسيم ٦٦
صور .... بهاء جاهين ٩٥
تاملات .... نصار عبد الله ١٠٤
يناير آخر للروح .... على منصور ١٠٨

● القصة :

شوارع موحشة .... ادوار الخراط ٢٤
الكتاب فوق التل .... يوسف أبو رية ٥٤
خيالات الأزمنة .... محمد حسان ٧٠
القولها دونما تعب .... إبراهيم فهمى ٨٧
امتثال .... السيد زرد ١٠٦

● الفن التشكيلى :

موعظة السمكة .... حسن طلب
[مع ملزمة لاعمال الفنان جميل شفيق]

● المقالات والدراسات

الحداثة وما بعد الحداثة .... إبراهيم فتحى ١٥
تاملات فى عالم يحيى الطاهر .... محمود امين العالم ٣٢
شعرية السرد الدرامى .... صلاح فضل ٥٧
بديهيات التراث .... بدر الديب ٧٣
« شرور » الاستشراق .... سامى خشبة ٨٢
فى مونمارتر مع توفيق الحكيم .... عبد الرشيد الصادق ٩٨

● المتابعات

فكوا قيود هذا الفرس .... اميل حبيبى ١١٠
نحو علم كلام جديد .... حسن حنفى ١١٥
مهرجان فرق الاقاليم المسرحية .... هناء عبد الفتاح ١٢٠

● الرسائل :

موت الشعر [نيويورك] .... احمد مرسى ١٢٤
الجمال المختلج فى اضخم
معرض للسيريالية [باريس] .... اسماعيل صبرى ١٣٢
مسرح جناية الأسلاف [لندن] .... صبرى حافظ ١٣٨
الارض الموعودة [مدريد] .... احمد على المرسى ١٤٦
اربعون عاما للمسرح
الحديث [وارسو] .... دوروتا متولى ١٥٠
الصحافة الادبية فى
الأرض المحتلة [فلسطين] .... صبحى شحروري ١٥٤
● تعقيبات وردود ١٥٩
● بريد إبداع ١٦٤

جابــر عصـــفور

دعــوة إلى الحـــوار

الحوار ـ دائما ـ لغة الأكفاء ، الواثقين بأنفسهم ، الراغبين فى تطوير أنفسهم ، الطامحين إلى توسيع آفاق معرفتهم ، المؤمنين أنهم لا يمتلكون المعرفة المطلقة أو اليقينية بل المعرفة النسبية التى تغتنى ـ دائما ـ بالتفاعل والحوار . وثقة المحاور بنفسه لا تعنى أنه المالك الوحيد للحقيقة ، أو صاحب العلم اللدنى الذى لا يدانيه أحد ، أو العارف الأوحد الذى لابد أن يتعلم منه الآخرون الذين لابد أن يكونوا أدنى منه ، أو كاهن الإيديولوجيا الذى يمتلك صكوك البراءة أو مراسيم الإدانة ، كأنه الصورة المقلوبة للملتحى الذى يقذف من حوله بصفات الكفر أو الإيمان . إن ثقة المحاور بنفسه تعنى ثقته بغيره ، كما تعنى أنه لا يمتلك القدرة ـ وحده ـ على صنع المعرفة ، فالمعرفة نتاج مشترك يتجاوز الفرد . والفرد لا يتعرف شيئا إلا فى فعل جدلى ، تتجاوز فيه الأنا نفسها إلى غيرها ، حيث يقع الآخر الذى يسهم فى صنع معرفة الأنا . هذا الفعل الجدلى يبدأ بحوار الفرد مع نفسه ، ويمتد إلى حواره مع غيره .

والبداية فى الحوار هى احترام كل طرف لنظيره ، وتسليمه الضمنى أن ما لدى الأنا لا يعلو على ما لدى الآخر ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فالحوار لا يعرف العلاقة بين الأعلى والأدنى بل العلاقة بين الأكفاء ، هؤلاء الذين يعرفون أن العقل هو أعدل الأشياء توزعا بين الناس ، كما قيل عن ديكارت الفيلسوف . وناتج الحوار

هو ناتج الفعل الجدلى ، تغيير نوعى فى الأطراف المتحاورة ، المتقابلة ، المتعارضة ، تغيير يجعل من نقطة النهاية مخالفة لنقطة البداية حتما ، ذلك لأن فعل الحوار نفسه ، كفعل الجدل ، يؤلف بين عناصره المتقابلة الواقعة بين أطرافه المتعارضة ، ويصوغ منها ما يستوعب الأطراف كلها ويتجاوزها فى آن ، صانعا بذلك بداية أخرى لحوار آخر ، لا يكف عن التحول والتولد .

ولعل فى ذلك علامة أخرى من علامات الحوار . فهو فعل لا ينقطع ، أو يتوقف . إنه الفعل الذى لا يعرف النهايات المغلقة ، ولا ينتج الإجابات الجاهزة ، ويرفض المسلمات المطلقة . إنه الفعل الذى ينطوى على تحول مستمر ، صاعد ، لا يكف عن توليد السؤال من الإجابة ، والانتقال من خنوع القناعة وإذعان التصديق وتبلد التسليم وجمود التقليد إلى توهج الرغبة فى الاكتشاف ، وتوثب العقل الذى لا يكفّ عن السؤال ، وتوتر المعرفة التى لا تعى لنفسها ضفافا تحدّها .

وإذا كانت عملية الحوار تتنافر بطبيعتها مع الإجابات الجامدة ، والمسلمات المتحجرة ، والأنساق المطلقة ، وهيراركية العارفين ، وكهنوت الآباء المقدسين ، فإن هذه العملية تنفى نقائضها التى تكبح حركتها ، وتقاوم ما يحد من قدرتها بما تؤسسه من وعى ضدى ، يرفض صفات الإطلاق والتسليم والتقليد ، والخنوع والإذعان ، وكل ألوان التسلط والإرهاب .

وبديهى أنه لا حوار دون حرية . أعنى الحرية التى يتجاوب فيها الفرد مع المجتمع وتحكم العلاقة بين المبدع والمتلقى ، وأشكال الخطاب بين المفكر والمفكر . الحرية التى تنتقل من خارج الفرد إلى داخله ، والتى تختفى معها كل القيود السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية . إن منطلق الحوار يبدأ من المنطقة التى لا تنطوى على تسليم بشىء سوى حق العقل فى أن يختار لنفسه فعل معرفته ، وأن يصوغ مدى هذا العقل بملء إرادته ، وأن يؤسس معرفته (أو يصنعها ، أو ينتجها) بنفسه وبقدرته التى هى علامة خلقه وشعار إبداعه ، فلا معرفة خارج صنع الإنسان واختياره . واختيار المعرفة يعنى اختيار غايتها وقيمتها التى لا تفارق الوعى المتجدد بضرورة الانتقال بالإنسان من مستوى الضرورة ، حيث لا حوار ، إلى مستوى الحرية ، حيث الحوار ولوازمه الإبداعية .

وإذا كان فعل الحوار لا يغتنى إلا باغتناء الوعى بالحرية فإن ثمار الحوار لا تزدهر إلا فى المجتمعات التى تنعم بالحرية بكل أشكالها ، حيث السلطة السياسية التى لا ترى نفسها وصية على أغلبية مسلوبة القدرة على الاختيار ، وحيث السلطة الدينية التى لا تنظر إلى نفسها بوصفها سلطة ابتداء ، وحيث المؤسسات الفكرية التى لا تقوم على تسلطية الاتجاه ، وحيث الحياة الثقافية التى لا تعرف الإرهاب الذى تغطى به مجموعات المصالح على احتكاراتها ، وحيث وسائل الإعلام التى لا تعرف لغة الصوت الواحد ، وحيث طوائف المثقفين التى تعرف أن دفاعها عن حريتها فى التعبير والإبداع يبدأ بدفاعها عن حرية غيرها .

وبقدر غياب الحرية فى المجتمع يغيب الحوار ، وتسود لغة الصوت الواحد التى هى المقدمة الطبيعية للغة الإرهاب . وإذا كان الإرهاب إلغاء لوجود الآخر ، ونفيا لحضور العقل ، أو فعل اختيار المعرفة ، فإنه يبدأ

من حيث ينقطع الحوار ، ومن حيث تشيع مخدرات التسليم والتصديق ، ومسكنات الإذعان والاستسلام ، ومبررات بطريركية الفكر أو مطريركية الثقافة . إن الإرهاب يتولد من رفض لغة الحوار وشروطه ، أىّ من تسلطية الصوت الواحد ، من الإيمان بأن ما تقوله وحدك هو الحق ، وأن الحق ملك خالص لك ، ومن التسليم بأن فردا ما ، فكرا ما ، اتجاها ما ، زعيما ما ، يمتلك ما يجعل منه الأعلى ويهبط بالآخرين إلى الدرك الأدنى ، كأننا إزاء مجلى النبى الملهم ، أو الصورة البشرية للحقيقة الكلية .

وليست الرصاصة أو السيف أو الخنجر هى وحدها أسلحة الإرهاب ، فثم الكلمة ، الكلمات التى تحتشد بدلالات العنف ، وتشيع الرعب ، فتولّد الإذعان والاستسلام . أعنى لغة القمع التى تسود فيها مفردات الاتهام بدل مفردات السؤال ، وأساليب الجزم بدل أساليب الشك ، وعبارات ادعاء المعرفة بدل عبارات الرغبة فى التعرف ، وصيغ الأمر بدل صيغ الفهم . هذه اللغة تسود المجتمعات التسلطية ، فتعكس علاقة السلطة السياسية بالمحكومين ، وعلاقة المؤسسة الاجتماعية بالفرد ، وعلاقة المنظومة الدينية برعاياها ، وعلاقة مؤسسات الثقافة بمنتجيها ، ومنتجى الثقافة بمتلقيها . وانتشار هذه اللغة علامة على غيبة الحرية بقدر ما هو علامة على غياب الشروط المؤسِّسة لعملية الحوار وفعله الخلّاق .

وللأسف ، فإن الحوار يختنق فى مجتمعاتنا لأنه لا يتنسّم هواء الحرية النقى . إنه يعيش فى مناخ لا يقل تلوثا عن هواء مدينة القاهرة . وكلنا يشاهد أسباب التلوث ، ويعاينها ، سياسيا واجتماعيا وفكريا وإبداعيا . وبدلًا من أن نقاومها ، فإننا نستسلم لها ، كأننا فى حالة تواطؤ ، أو حالة خَدَر . وآية ذلك أن اختناق الحوار ينعكس ما بين الأعلى والأدنى ، أفقيا ورأسيا ، كما تنعكس الصور على المرايا المتوازية المتقابلة .

والمؤكد أن هذا الاختناق هو واحد من أهم أسباب تخلفنا ، وسر مصائبنا ، وأحد مبررات الشكوك التى تساورنا حين نفكر فى مستقبلنا الثقافى . لقد كان طه حسين يحلم ، منذ أكثر من خمسين عاما بأن يأتى يوم يرى شجرة الثقافة المصرية باسقة ، عالية ، قد ثبتت أصولها فى أرض مصر ، وامتدت فروعها وأغصانها فى كل وجه ، وأظلت ما حول مصر من البلاد ، بما تحمله من ألوان العلم وضروب المعرفة وصنوف اللذة الفنية على تنوعها . هذا الحلم الجميل أصبح منفيا ومقموعا ، تتهدده أخطار كثيرة من الداخل والخارج ، تنهشه أنياب التسلطية السياسية ، وأظافر التبعية ، ومخالب الإرهاب الدينى ، ولزوجة ثقافة النفط . ولكن مهما عدّدنا الأخطار ، فإنها تبدأ وتنتهى عند غياب الحرية (بمعانيها المتعددة) الذى تختنق فيه لغة الحوار ؛ فتختنق باختناقها قدرات الإبداع والخلق ، ويجف النسغ الذى ترتوى منه أفرع شجرة الثقافة وأغصانها الممتدة ، التى كان يحلم بها طه حسين .

ولا سبيل إلى استعادة حلم طه حسين ، وتخليصه من الأخطار التى تتهدده ، بل تطويره ، إلا بمقاومة الإرهاب الذى يخنق الحوار داخل الوعى وخارجه . وبداية ذلك أن ندرك أن الوعى الذى يعانى الإرهاب ، فى غياب الحرية ، يستلب من قدراته الحوارية ، فيستسلم للإرهاب شيئا فشيئا ، ويتقبله بوصفه حضورا طبيعيا ملازما لدورة

الوجود ، بل حضورا آمنا ، فينقله دون ينتبه ، فى حالة يمكن أن تبدأ بنوع من المازوكية التى تتحول إلى نزوع سادى ، هو الوجه الآخر من الوعى المستلب الذى يغدو نتيجة للإرهاب وسببا له فى آن . بعبارة أخرى ، إن الوعى المستلب الذى يعانى الإرهاب (فى بعض اللحظات التاريخية التى يسودها تسلط فاجع) يعكس الإرهاب الذى يعانى منه . وبدل أن يقاوم هذا الوعى الإرهاب ، أو يواجهه ، فإنه يعكسه على صفحته ، كأنه مرآة سلبية ، تستقبل على صفحتها ما لا تملك سوى أن تعكسه . وهكذا ، ينقل الوعى المستلب الإرهاب بدل ان يواجهه ، ويعكسه بدل أن يقضى عليه ، ويصبح هو الضحية التى تتحول إلى جلاد، لأنها امتصت خصائص الجلاد فى إذعانها له، فأصبح لها وجهان : مازوكى وسادى .

ويبدو أن هذاهو سر ما نراه فى جوانب حياتنا المتعددة . إذ بدل أن يقاوم الضحايا جلاديهم فإنهم يتحولون إلى جلادين يتلذذون بتعذيب أنفسهم ، كأنهم تجسيد حىّ لما وصفه صلاح عبد الصبور ذات مرة بأنه زمن المقتولين القتلة . إن الوعى المستلب لا يواجه أسباب استلابه . ولا ينفى عنه هذه الأسباب بفعل الحوار الذى يبدأ بأن يحوّل الوعى نفسه إلى ذات للحوار وموضوع له ، وينتهى إلى أن يحوّل الوعى أسباب الاستلاب إلى موضوع لذاته الفاعلة إزاء موضوعها . هذا الوعى يستسلم لأسباب استلابه ، ويعكسها ، فيتولى إرهاب كل من يحاول مقاومة استلابه .

وآية ذلك على المستوى الثقافى - أن منتجى الثقافة بدل أن يواجهوا الدولة والمؤسسات والأجهزة التى تسلبهم المناخ الذى يساعد على الإبداع ، والتى تسهم فى إلغاء لغة الحوار ، فإنهم يواجهون أنفسهم بالاتهام والإدانة . وبدل أن يواجه المبدعون المتسلطين على الهيئات الثقافية التى لا تمنحهم المنابر التى يمكن أن تعكس إبداعهم ؛ فإنهم يواجهون أنفسهم ويتلذذون بتعذيب بعضهم البعض . وذلك فى حالة من التواطؤ اللا واعى ، الجمعى ، التى يرضى عنها الكل فيما يبدو . وهى حالة يمتص منها الإرهاب نسغه الذى يمده بالقوة والتضخم ، فينتقل الإرهاب من ذوى اللحى فى الأزقة المعتمة إلى الأفندية فى المنتديات والمقاهى : ريش ، الاتيلية ، زهرة البستان ، أوديون ، « المستنقع » الذى يدل باسمه على هوان ما نحن فيه .

إننا جميعا ننطوى على أحلام للثقافة المصرية ، لا تقل عن أحلام طه حسين ، بل لعلها تتجاوزها فى نسيجها الذى يستوعب متغيرات العصر ويعى شرائط المستقبل . وإذا كنا نحلم بثقافة مصرية هى كيان فاعل فى الثقافة العربية ، فلنبحث عن كل ما يمنع الحلم من أن يغدو كابوسا ، ولنفعل كل ما يسهم فى تحويل الحلم إلى حقيقة . وأول ذلك هو مواجهة الإرهاب الذى أخذنا نشمّه ونعكسه دون أن ندرى . إن علينا أن نتجاوز صيغة الإخوة الأعداء التى تقوم على مفارقة الضحية / الجلاد ، إلى صيغة تنفى الوعى المستلب بوعى نقيض . والبداية هى الحوار . الحوار الذى يبدأ بالأنا ولا ينتهى بالآخرين ، بل يبدأ بهم ومعهم دورة جديدة خلاقة ، تتولد عنها دورة أخرى ، فى عملية لا تكف عن الحركة والخلق .

أن الحوار فعل يخصب الإبداع ويولِّده ويتولد به . وهو - وحده - مظهر العافية ، ولغة الأكْفاء ، وعلامة الذين يبحثون عن مستقبل أفضل ، وشعار الذين يؤسسون لإبداع لا يكفّ تجدده عن التوهج .

أحمد عبد المعطى حجازى

طلـل الوقـت

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وُقَّعُ .

شجرٌ ليس فى المكانِ ،
وجوهٌ غريقةٌ فى المرايا

وأسيراتٌ يستغثْن بنا
شجرٌ راحلٌ ، ووقتٌ شظايا

رسوم : طه حسين



هل حملنا يومَ الخروجِ سوى الوقتِ ،
نُماشى سرابَهُ
ونضاهى غيابَهُ !

هل تَبعنا غيرَ الهنيهاتِ نستاف شذاها
ما بين تيهٍ وتيهِ
نقطِفُ الوردةَ التى لا نراها
نلقُط الذكرى كِسرةً بعد أُخرى
ونُسوِّى فسيفساءَ الوجوهِ

آهِ !
لا توقظِ الدفوفَ ،
فما آن لنا بعدُ أن نَهُزَّ الدفوفا

بينَ أرواحِنا وأجسادِنا ينكسر الإيقاعُ ،
فلنبقَ فى العراءِ وُقوفا
فى انتظار المعادِ أعجازَ نخلٍ
أو ظلالاً فى غيبة الوقت ترعى
كلأً ناشفا ، ودَمعاً نزيفا !

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وقَّعٌ .
شجرٌ ليس فى المكان ، وأصواتٌ تَجِىءُ
وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى
شجرٌ راحل ، ووقتٌ خَبِىءُ

مدنٌ فى ضُحىً بعيد ، كأنّا
من ذُرى وقتنا نُطلُّ عليها
خِلسةً . وكأنّا
نَشمُّ عطرَ بساتينها
ونسمعُ من لَغْو يومها هينماتٍ تصْدَى
كأزمنة تستيقظ فى الوتر المشدودِ
كان الصمتُ يحتدُّ ،
وكان الوقت فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمِهِ
ويبكى ذويه
ثم يرفضُّ عن الفردوسَ المخبّأ فيه

شجرٌ يرسمُ الرياحَ ،

وغيمٌ قُزحيٌّ مرصَّعٌ بالعصافيرِ. رأينا

كأنَّ سربَ ظباءٍ
أو أنهنَّ صبايا
يَلُحْنَ عبرَ المرايا

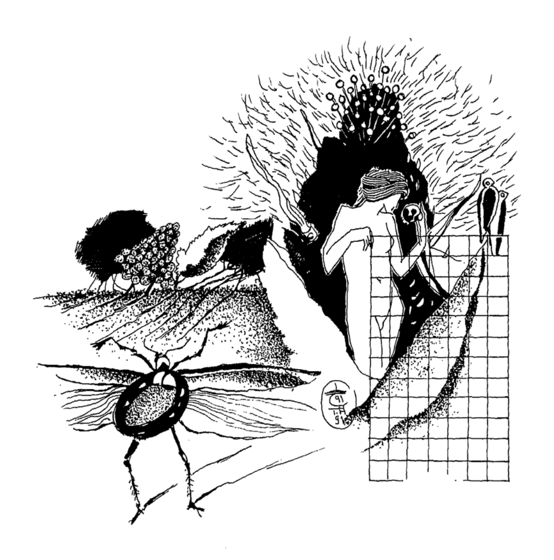
أوْ فى قرارةِ يُنبوعٍ ، يضطجعن عرايا

يخلعن فيه شُفوفا
ويرْتَدِين شُفوفا

يملأن منه أباريقَ للوضوءِ ،
وينفُضْنَ على الماء عُريَهن الوريفا

ورأينا.. كأنما سكت الوقتُ ،

ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ فى الرمل ،
وأبقت لنا الحصى والشظايا



أَيُّها الوجهُ !
أيُّها الجسدُ الغضُّ !
أيُّها الجسدُ الغامضُ الذى تسكنه روحى
وترحل فيهِ
بين وقتينِ أيها الجسدُ الغامضُ تأتى
بين وقتينَ شاحبين ،
وهذا سرَيُرنا خارج الوقت ، وتنضو
لِىَ عن غُصْنك الرطيب . كأنى
اتقرَّى سيرتى فى غضونِهِ ،
رعشتى الأولى تستفيقُ ،
وآناءُ مُن الغبطة الحميمة تنهلُّ ،
وأعضاؤُنا الشقيقة تَذوى كالرياحين ،
وهذا موتى الذى أشتهيهِ !

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وقَّعٌ .
شجرٌ ليس فى المكانِ ،
نساءٌ يَرحلْنَ فى الأسحارِ
وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى
تلقط الوقتَ فى الفضاءِ العارِى .

إبراهيم فتحى

الحداثة وما بعد الحداثة

حداثة أبدية ؟

تكاد « الحداثة » فى بلادنا أن تكون حكم قيمة تنسبه صفوة أدبية إلى نفسها ، أو تنسب نفسها إليه فى تعال متألق يميزها عن التقليديين انصار الواقعية والأجناس والأشكال المعيايرية العتيقة . وللتحديث فى البلاد المتخلفة ضرورة ملحة لا يختلف حولها رجعيون ولا تقدميون ، وإن اختلفوا حول مضمونه واتجاهه ومداه . ومن السهل أن تنقل هالة الاستحسان من لفظة « التحديث » إلى شعار « الحداثة » للقرابة فى الاشتقاق أو الأصل اللغوى ، دون اهتمام يذكر بتحديد المفاهيم ودقتها . وفى بعض الأحيان تعنى لافتة « الحداثة » الفضفاضة تصوّرا خارج الزمان لرفض القديم ، وخلخلة كل ما هو ثابت ، ويندرج تحتها « أبو نواس » و « الحلاج » و « فرانسوا فيون » (القرن الخامس عشر) و « ستين » (القرن الثامن عشر) على سبيل الإمكان . وقد يندرج تحتها « كارل ماركس » الذى يدعو إلى عقلانية وتطوّر صاعد وفردية جمعية للمقهورين ، مع « فريدريك نيتشه » الذى يدعو إلى لا عقلانية وعود أبدى وإنسان اعلى جامح الفردية ينتسب إلى السادة . لماذا ؟ ألانه على الرغم من الأهواء والولاءات والآمال المختلفة جدا يرى انصار كلمة « الحداثة » الفضفاضة صوتا متشابها وشعورا بالحياة الحديثة عند الذات الفردية ؟ الأن ماركس ونيتشه يقولان بأن تيارات التاريخ الحديث تقوم على التضاد ، ويعبران عن عالم كل شىء فيه محمّل بنقيضه ، وكل ماهو صلب يذوب فى الهواء ؟

ولكن هل يبقى هناك معنى للكلام عن صلة الحداثة بالحياة والواقع وطابعها « الراديكالى » إذا كان « نيتشه » يصرح دائما بعدائه الشديد « لروح الثورة » وللجماهير ، ويؤكد أن « العبودية » تنتمى إلى « جوهر الثقافة » ، وأن « الاستغلال مرتبط بجوهر كل شىء حى » . أينبغى تمجيد إدراكه للتضاد والتغير عندما يستهدف ، « نيتشه » بكلماته « تأخير تيار الثورة التى

* مناقشة لبعض ما جاء فى مقالة « الحداثة والحداثيون » لمارشال بيرمان التى ترجمها جابر عصفور ونشرت فى عدد ابريل ١٩٩١ .

يبدو أنها حتمية » و يدعو إلى غرس أخلاقيات العبيد وسط العاملين لضمان خضوعهم وغرس أفكار الفردية الجموح فى « الطبقة المغلقة » من السادة وهى أفكار وراء الخير والشر ؟[1]

ومن الواضح هنا أن « نادى الحداثه » بهذا التصور الفضفاض يضم أعضاءه رغم أنوفهم على نحو تحكمى تبعا لتشابهات سطحية . وهو ليس فى حاجة إلى إدخال اى تغيرات فى لوائحه إلى الأبد ، فتلك النزعة كما يقول « إرفنج هاو » لا تشير إلى مجرد المعاصرة بل إلى الحساسية والأسلوب اللذين يصدران احكاما على ما سبقهما ، ويهدفان إلى ان يحلا محله . ولكنها تختلف عما سبقها من محاولات تجديدية فى أنها تأخذ على عاتقها ان تختلف مع ما سبقها وتنازعه ، دون أن تصل إلى انتصار ، فعليها أن تواصل الصراع مع القديم دائما ... لكى لا تنتصر ابدا .

وهذا اللون من « الحداثة » ليس فى حاجة إلى تطور ذاتى أو إلى « ما بعد حداثة » فهو تجلٍّ لاتجاه يتفادى التاريخ بوساطة القوة الانفجارية للآن . ويقول « تيرى إيجلتون » فى مقاله الشهير عن « الراسمالية والحداثة وما بعد الحداثة » إن هذا الضرب من الحداثة ليس جماليا فى مفهوماته المحدَّدة ، بل هو سوسيولوجى ثقافى على وجه العموم . وهو لا يعد ممارسة ثقافية نوعية أو فترة تاريخية يمكن أن تعانى هزيمة أو استمرارا فى فترة لاحقة » ، بل هو إمكان أنطولوجى (ينتمى إلى الوجود بوصفه وجودا) دائم ، يبث الخلل فى تقسيم التاريخ إلى مراحل . إنه يعبر عن حركة لازمانية لا يمكن أن تموت وتختلف فى ذلك عن الاتجاهات الأخرى بأجمعها . وقد يكون السبب فى ذلك أنها لا تستطيع ولا تريد أن تلحق هزيمة بنظام تاريخى أو ثقافى ما ، فهى تقع على أرض متخيلة خارج اسوار ذلك النظام . وقد يكون من الملائم أن نمرَّ سريعا على مفهوم نيتشة « للحداثى » فى مقاله « أفكار فى غير أوانها » : إنه يعنى : « النسيان الناشط الفعال للتاريخ .. فقدان الذاكرة التلقائى الصحى عند الحيوان الذى يحيا على نحو غير تاريخى ، لا يخفى شيئا ، ويتطابق فى كل لحظة مع ما يكونه ، فهو ملزم أن يكون صادقا مع نفسه فى كل اللحظات ، عاجزاً عن أن يكون اى شىء آخر .. وعلينا أن نطيل التفكير فى القدرة على مزاولة الحياة بطريقة غير تاريخية ، باعتبارها أهم التجارب وأكثرها أصالة والأساس الذى يمكن أن يبنى عليه الحق والصحة والعظمة وكل ما هو إنسانى بحق »[2] وهذا التصور للحداثة ناشىء عن محاولة التعبير عن معنى الوضع التاريخى المعاصر ، وعن القصور فى هذا التعبير ، فهو وضع مثقل بإمكانات التغير نتيجة لأزمة هيكلية . وهو تصور يقدمه وعى حاد باختلاط « اللحظة » والتباسها ، ويوحى ظاهريا بإيقاف التاريخ وإنكاره فى الصدمة العنيفة للحاضر المباشر وهو يلهث — راكضاً متعثرا نحو مستقبل غائم .. ويصبح ما هو حداثى ، بهذا المعنى ، ذلك الذى علينا أن نجرى بأقصى سرعة لكى نلحق به .. دون توقف أو التقاط أنفاس .

وبذلك تكف « اللحظة » المعاصرة كما يقول « إيجلتون » عن أن تكون نقطة فى متصل ، وتصبح

(1) M. Rosenthal and P. Yadin. Dictionary of Philosophy Progress Publishers. Moscow. 1967. P. 317
(2) F. Niet zsche: thoughts out of Season, from Modern criticism and Theory. ed by Darid lodge, Longman 1988. P. 389.

الحداثة إعادة تقييم للزمان نفسه ، وتحول فى معناه ، وقطيعة مع الطريقة الأيديولوجية السائدة فى معايشة التاريخ ، وتصبح صورة تلك المعايشة هى الدوامة والهاوية لا الزمان الذى يسير فى خط مستقيم .

البحث عن الحداثة :

وكيف نتفادى التحكمية فى تحديد الحداثة والحداثيين ؟ يقال إن أفضل بؤرة لتركيز أشعة الضوء هى سلسلة الأعمال الفنية وقائمة الكتاب والفنانين بدلا من التأملات العامة . وتؤكد قواميس المصطلحات الأدبية أن هناك أعمالاً ذات راديكالية جمالية وتجديد تقنى ، تبرز استقلال الفن والشكل المكانى مقابل الزمانى ، وتتجه نحو صيغ التهكم والمفارقة وإقصاء الطابع الإنسانى التقليدى وتصور الطابع الإشكالى للوجود . إنها تشكل انقطاعا غير مسبوق فى تقاليد التاريخ الأدبى للحضارة الغربية ، فلم تعد مواضعات الماضى الأدبى بصلاته الوثيقة بالقيم الاجتماعية والفكرية تحدد الحاضر ، بل حل محلها موقف نقدى حاد من هذه الحضارة قد يقترب من الغثيان (إرفنج هاو) . لذلك لم يعد تمثيل الواقع هو الوظيفة الجوهرية ، بل أصبح الوعى الفنى الخالص للذات المبدعة ، والذى يتكون عالمه من صورحسية وعلامات ملتبسة ، يعيد ابتكار القواعد الأولية والمصطلحات الموجهة لإعادة اختراع أو ابتكار « واقع » مواز ، وقد يظن بعض النقاد أن هذا الواقع الموازى ليس إلا تعويضا بديلا عن عجز يائس فى مواجهة العالم وقناعا مزخرفا لقصور داخلى ، وقد يذهب آخرون إلى أن يأس نزعة الحداثة من التطور الفعلى فى الحياة التاريخية جعلهم ينكصون إلى أفكار عن وضع بشرى شامل عابر للمراحل التاريخية بأجمعها يعيد تكرار نفسه . فإذا توقفت عجلة الزمان وأدركها العطب فليمتلىء الفن بدينامية لا تعرف هوادة ، وتغير لا يتوقف ، ولتكن حيوية الفن الوثابة بديلا وهميا عن عالم تجمد حاضره .

وتواصل القواميس والمراجع المعتمدة كلامها عن تعاقب من الحركات والتغيرات الفنية المتباينة ، من الرمزية وما بعد الانطباعية والتعبيرية والمستقبلية والصورية والدادية والسريالية . وبين كل هذه المدارس الحداثية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين مصارعات وخلافات حادة ، بل إن هناك جدالا عنيفا بين الذين يستخدمون التكنيك ذاته ظاهريا (إليوت ، ووليام كارلوس وليامز .. على سبيل المثال) . وما أشد اختلاف تقنية تيار الشعور عند عمالقته : جويس ، وفرجينيا ولف . ووليام فوكنر ، وفقا لأيديولوجية الكاتب وتصوره للنظام الأساسى فى الحياة ووضع الإنسان فى العالم ومكان الفن . وإذا كانت بعض المدارس تؤكد صلابة الصورة وتحددها القاطع ، فإن السريالية تحتفى بالسيولة .. إلى مالا نهاية له .

وعلى الرغم من أن كلمة الحداثة تظل فضفاضة إلا أن أسئلة مشروعة تثار ، عن متى بدأت ، وأين صارت ؟ وتصدق الأسئلة على الحداثات المختلفة الكلاسيكية مثلا عند « إليوت » ، والثورية عند « برتولد بريخت » . وهناك من يؤكد صيغة موحدة بمثابة الزى الموحد للحداثة هى الصيغة الاستعارية مقابل الكنائية (ديفيد لودج) ولكن هناك من يقولون بانتهاج دائم لأساليب متباينة تبعا لموقف الإبداع المتعين .

الحداثة مؤسسة حاكمة :

ولا ينكر أحد فى الغرب أن نزعة الحداثة الرسمية أصبحت مؤسسة حاكمة فى الستينيات المبكرة ، وأنها انتقلت من موقف المعارضة إلى موقف مهيمن . لقد

استولت على الجامعات فى كليات الآداب والفنون ، وعلى السوبر ماركت النقدى فى أجهزة الإعلام ، وعلى المتاحف وشبكة معارض الرسم وأصبحت معيارا للتقييم . ويقال إنها كانت تلعب دور المعارضة المخلصة ذات الولاء لصاحبة الجلالة مؤسسة العلاقات الرأسمالية ، فحينما وضعت أسوارا شائكة حول الفن عزلته عن قوى المعارضة الحقة فى المجتمع ، لذلك كافأتها العلاقات السوقية سرا بالمنح والجوائز .

وهنا نتوقف قليلا عند ما يثيره « إيجلتون » من أن نضوج الحداثة كان معاصرا من حيث التاريخ لثقافة الإنتاج السلعى الكبير . وليس ذلك سياقا خارجيا بل شكلا داخليا . فالحداثة بين أشياء أخرى هى استراتيجيه مقاومة العمل الفنى أن يصبح سلعة . فالعمل الحداثى يناهض ، بكل مالديه من قدرات ، تلك القوى التى تحوله إلى شىء للتبادل ، على الرغم من أن الأعمال الفنية تأخذ فى أيامنا شكل سلع (كتب — اسطوانات — افلام . مجلات مستنسخات ... إلخ) تباع فى الأسواق . ويقف الخطاب الفنى هنا ضد الشكل المادى الفعلى . ولكى يواصل العمل الفنى معركته عند هذا الاتجاه ، ولكى يتفادى الا ختزال إلى سلعة ، لم يقف عند إعلان الاستقلال عن الواقع وتصويره ، بل قام بتدعيم تحصيناته الداخلية ، وجعل نسيجه معقدا واشكاله مركبة ، بحيث أصبح التعقيد والتركيب اكبر من الوظيفة التى يمارسانها فى التوصيل ، وقيمة مكتفية بذاتها ليمنعا سهولة الاستهلاك المباشر . لقد لف العمل الفنى — كما يقول إيجلتون — لفته الخاصة حول نفسه ليحمى ذاته الفنية ، فتحول إلى موضوع مغلق ، يوجد ولا يعنى . لا تربطه علاقات مباشرة بعالم الواقع ، بل يعكس ذاته فحسب . ولكنه لكى يهرب من شكل من أشكال الطابع السلعى وقع فى شكل أخر لهذا الطابع هو الطابع الصَّنمَى (الفيتيشى) الذى يجمد العلاقات بين البشر فى أشياء ، فالسلعة تبدو مستقلة عن علاقات العمل ورأس المال ، بل تبدو شيئا من أشياء العالم . وهنا تحول العمل الفنى إلى شىء نفيس كأنه جوهرة أو تاج حبيس عظمته الصنمية المعزولة . ومن الواضح أن هذا الشكل من الحداثة — بخلاف حداثة « بريخت » وتبعيدها العمل الفنى عن المسلمات السائدة — يضع نفسه بعيدا عن القوى والإمكانات الحقة لتحويل النظام المرفوض . وليست حداثة « بريخت » و « فالتر بنيامين » هى التى نناقشها هنا .

ومن هذه الناحية سيطر الواقع التاريخى السياسى على بعض الوان الحداثة ، وأدمجها فى مؤسساته وأجهزته .

فالحداثة إذن لم تقف عند تمايز بين المجالات المختلفة فى الثقافة تمشيا مع تقسيم العمل الذى فرضه النظام الصناعى ؛ تمايز دوائر المعرفة (النظرية) ، والأخلاق ، والجمال ، بل ذهبت إلى أن كل مجال (والجمالى هو تخصصها) مستقل ، ويشرع لنفسه ، محددا قوانينه الخاصة ، ومواضعاته ، ونمط تقييمه . فالدائرة الجمالية لا تستمد تشريعها من مجال مغاير ، ولا من مستوى كلى شامل مثل الطبيعة أو العقل أو المجتمع . وهذا الاستقلال يترك مجالا فى الحداثة لخيار بين العقلانية واللاعقلانية (توماس مان أو كافكا) .

ما بعد الحداثة :

ويتساءل « فريدريك جيمسون » أمازلنا فى عصر الحداثة ؟ على الرغم من أن مؤسسة « الحداثة » تتعرض

للمقاومة أمام أعيننا فى التصوير والسينما الجديدة (جودار خروجه على حداثة برجمان وفيلينى وكيروساوا) وردود الفعل المعاكسة له فى السبعينيات . وكيف نحدد الخصائص المميزة لما بعد الحداثة إن وجدت أصلا ؟ والمسألة الجمالية لا تنفصل فى هذا السياق عن تقييم اللحظة التاريخية التى نعيشها اليوم . فهناك اختلاف هيكلى جذرى بين فترات الرأسمالية السابقة والمجتمع السائد فى الغرب اليوم ، مجتمع الاستهلاك الواسع ، ما بعد الصناعى ، حيث لم يعد معظم أفراد الطبقة الوسطى يعملون فى الصناعة أو حولها ، بل فى أدوات التسويق والمصارف والتأمين والتعليم والإعلام والإعلان والمبادلات العالمية . وتلك الطبقة الوسطى الجديدة تختلف ملامحها عن ملامح البورجوازية القديمه المحافظة الواقعية النزعة فى علاقتها بالمجال الثقافى ، وتشكل جمهوراً واسعا للثقافة « الجديدة » فى السينما والفن التشكيلى والرواية .. بل وفى العمارة .

وربما كان أعلى الأصوات عن « موت الحداثة » صادرا عن الكتابات حول العمارة . ويتردد تعبير « ما بعد الحداثة » فى العمارة أكثر من تردده فى أى مكان . ونسمع كلاما عن إفلاس « الصروح » المعمارية التى تشبه كتلا منحوتة ، ونقدا لطابع النخبة وادعاءات تحويل المكان وسيلة لتحويل العالم ، وتدمير « نسيج » المدينة بإفراز متكاثر لصناديق زجاجية ونتوءات عالية قطعت صلتها بسياقها المباشر ، وحولته إلى مكان عمومى هابط المكانة . أى نقدا لنظرية العمل الفنى الحداثى المتعالى على الواقع والمفارق له .

وفى العمارة لا يجد الدارسون أسلوبا موحدا لما بعد الحداثة ، بل إيماءات إلى أساليب الماضى ، فهناك ما بعد حداثة باروكية وكلاسيكية ورومانسية .. إلخ . فالتلاعب بالإيماءات التاريخية ، ومحاكاة الاتجاهات التراثية سمة مميزة لما يسمى « بعد الحداثة » فى المجالات المختلفة .

وفى الرواية لا يمكن لأحد أن يدعى أن « جيمس جويس » و « صمويل بكيت » ينتميان إلى اتجاه واحد . لقد كان « جويس » يربط بين تفكك الواقع المعاصر والنماذج الأساسية الأسطورية بحثا عن المعنى ، وكان للتاريخ عنده معنى ودلالة ، أما « بيكيت » ، على سبيل المثال ، فيرفض المعنى والشخصية وقابلية العالم للفهم .

وبهذا لا تكون ما بعد الحداثة رفضا للحداثة ، فهى تواصل معاداة تمثيل « الواقع » ولكنها ليست امتدادا متطورا أو متدهورا لها . إنها توجد خلف الحداثة وتحتها ووراءها ، كما يقول « ديفيد لودج » .

وبالمثل لا يتسع تصور الحداثة لروايات « جون بارت » ، ولا « ريتشارد بروتيجان » ولا بعض أعمال « جورج بورخيس » التى تقوم على التناقض الملغز بين مواصلة السير وعدم مواصلته ، وانتماء الشخصية إلى جنس الذكور أو الإناث ، واستخدام « الحبكة لكل الخيارات المتناقضة بكل تنويعاتها المتخيلة .

ويكشف التحليل الدقيق عن قطيعة حاسمة بين الحداثة وما بعدها ، على الرغم من أن هناك من يزعم أن ما بعد الحداثة هى الشكل الذى تأخذه الحداثة الآن ، أى هى تكثيف للدافع الحداثى الأصيل ، واقع التجديد والالتزام بالجديد والمنبثق الإبداعى . ولا يزيد هذا القول عن تكرار القول بأن الرومانسية ماتزال مستمرة فى الحداثة وما بعدها للأسباب ذاتها .

ويذهب كثيرون إلى أن المجتمعات الغربية تحيا داخل ثقافة « مابعد الحداثة » ابتداء من العمارة التى تغوص الآن فى النسيج المتنافر للمكان التجارى ، والموتيلات ، والوجبات السريعة ، وفى ألعاب الإيماء والأصداء الشكلية التاريخية التى تكفل القرابة بين هذه المبانى والأيقونات التجارية المحيطة بها .

ونجد الآن أن ثمة « تغليفا » شكليا متعدد الأنواع لكل المنتجات والمبانى والأعمال الفنية .

فما بعد الحداثة تجد مخرجا بكل رباطة جأش لمأزق فرض طابع السلعة على الفن . وبدلا من « صنمية » الحداثة تعمل « ما بعد الحداثة » على التطابق مع الحياة اليومية ذات الطابع السلعى فى مبادلاتها ، وتغوص فى الحياة بكل ابتذالها . إنها تحطم الانفصال الحداثى بين الجمالى واليومى ، بين المؤلف وعمله ، بين الفن والجمهور (عودة الرواية البوليسيه والسيرة الذاتية وفنون الأداء إلى الفن الرفيع) .

فالواقع أن ما بعد الحداثى تحول إلى مظهر مصور ، إلى صور فى الجريدة والمجلة والشاشه والتليفزيون ، إلى نوع من الكتابة الضوئية بالكاميرا « قلم الطبيعة » وأصبح الواقع أكثر تشابها بما تقدمه الكاميرا فى الوعى اليومى . وتقول « سوزان سونتاج » لقد تحولنا إلى صور ، وتجعلنا « الكاميرا » واقعيين فالصور القديمة ، تحدد الماضى فى ذهننا ، والصور المعاصرة تحول الحاضر إلى صورة مثل الماضى وتؤسس علاقتنا الاستدلالية بالحاضر ، إننا نعرف الواقع من صوره ، فالأشياء الغريبة البعيدة أصبحت قريبة ، وما يحدث فى الشارع المجاور قد لا نعرفه ، على حين أصبحت الحروب والزلازل صورا منزلية .

فالمسافة بين الواقع وتمثيل الواقع تغيرت دلالتها ، وأصبح الواقع مكونا فى جانب منه من رموز وتمثلات . وفى هذا العالم الموحد المصور لن يكتشف أحد صراعا أساسيا شاملا بل تنوعا مذهلا ، وتَعايُش كل الأشياء . ولم تعد الصور تستنسخ الواقعى ، بل تعيد إدخاله فى دورة من الصور داخل « نص » جديد ، كما تدخل أذواق الماضى فى دورة جديدة ، وكذلك القوالب السالفة جميعا . فالواقع طبقات فوق طبقات من الصور . لقد تم إدماج الجمالى داخل الواقع ، كما تم إدماج الواقع داخل الجمالى ، فى وحدة قمعية ، لاتترك مجالا للممكن ، ولا لأفق مختلف جذريا .. وهذا المجال لمدخل ما بعد الصناعة ، وغزو الذات الفردية بالقوالب الأيديولوجية الجاهزة يوميا ، وخلق الحاجات الزائفة داخل الفرد ، والتسلل إلى أعمق خياراته ورغباته ؛ وتفتيت وحدة القوى المناهضة للمؤسسة بتحويلها إلى غبار من الأفراد الاستهلاكيين ، هو المجال الذى يستدعى مابعد الحداثة . ويقول « إيهاب حسن » فى « الشكل الذى ينحسر مختفيا » عن الفن المضاد بعد الحداثى ، إنه فى مرحلتنا المتأخرة من اليأس الفردى هناك أرض لقاء فى المخدرات والعنف والعلاقات الشبقية والهلاس والجنون بين الشعراء واللاشعراء الذين يحيون حياة الشعر ، باعتبارها إحساسا حيا ، فالفن يعوض نفسه فى الفن المضاد ، أو يفقد نفسه فى الحياة .

ولكن هذا الجانب من الحياة المعاصرة فى الغرب ليس اللوحة بأكملها ، فهناك مقاومة أنواع مختلفة من الحداثة ، وأنواع مختلفة من الواقعية الجديدة ، بل وأنواع مختلفة من ما بعد الحداثة نفسها .

احتمـالات الريـح

شاهداً أو شهيدا
أبارك موتَك حيثُ تكون
إنما دعْ دليلاً صغيرا
لئلاّ يحاصرُنى المُخبرونَ
فتبقَى وحيدًا ...
سأُبقِى الولاية بعدك للريّح أو للبياضِ ، فلا تنكسر
إننى جاهزٌ للجنونْ
سيأتى نهار أجمّع فيه الفصولْ ، ..
.. وأَمنحها سلّةً ويدَيْنِ

وامنحها قامتى والذهولْ
وأصرخ فيها : أنا الماءُ والرملُ والفلُّ والسُّنبلةُ

فاقطفوا .. واقطفُوا .. وامنحونى الجنونْ
أنا جاهز لأكونْ

بى عواء قديمٌ .. وبى خجلٌ واشتهاءُ
مثل أرملةٍ فى الظلامِ تفصِّلُ ثوبَ العزاءُ
إننى لى دمٌ فى الشَّجرْ
ودمٌ فى المرايا يشتِّتنى .. ودمٌ فى عيونِ الحبيبة
إنْ ظَمِىءَ القلبُ صار مطرْ ...
لم أزل أشرحُ الإحتمالَ ويشرحُنى
إنها الرّيح ثانية

كيف تجرؤُ عصفورةٌ أن يُعشْعِشَ بين فراغ يدىّ ؟!
هل يطاوعنى شجرُ الإشتهاءِ
فآخذه عندها كُلَّما زحفتْ فى المنامِ
وأفتحه ليديها .. وأفتحنى للسؤالْ ؟!

— هذه وجهتى :
كم تراءى المدى جُزُرا
كم حسِبنا الولادةَ محْضَ احتمالْ !
غير أنَّ الحقيقةَ عكسُ الحقيقةِ
ريحٌ تؤسِّسُ أسئلةَ الإشتعالْ

لم أزلْ أشرحُ الإحتمالَ ويشرحُنِى
كلَّ يومٍ أُشيحُ بوجهى عن الكائنات .. وعنِّى
وأَفتحُنِى للشوارعِ أو للحمامْ
— إنها الريح ثانيةً
افتحى لى ولو فجوةً
كى أظلَّ على سطح هذا الظلام
لعلَّكِ تنتبهِينَ .. لعلَّكِ ترتبكِينَ .. لعلى انتهيْتُ
لعلَّ المسافةَ محضُ مسافةْ

....

إنما لى دمٌ لم يجدْ جسداً فى البلادِ يعانقُهُ
فاحتمى بالشجر ..

تونس

إدوار الخراط

شوارع موحشة

تعصف الوحشة ، ثقيلة مع ذلك
ولها وطأة
فهل تضمحل أبداً ؟

كانت العمارة شاهقة تلمع ، فخمة برخامها الأبيض المشرّح بتفرّعات رمادية تزيد بياضه نصوعاً ، سلالم عريضة من الجرانيت الأسوانلي الورديّ الداكن ، يوحى بخلود راسخ ، لوحات الزجاج فى واجهتها تومض وتعكس صورة السحاب السارى فى سماء رمادية مغبشة بدخان القاهرة وأنفاس الزحام الملوثة بالعوادم والثقل .

تحت الحائط الجانبى ، المصمت ، السامق ، المطلّ على حارة جانبية ، رأيت هذا الشاب ، نائماً ، جلابيته المتربة التى كانت بيضاء ياقتها معووجة مفتوحة على صديرى قديم لامع مخطط بألوان كثيرة باهتة الآن . الجلاّبية المغبّرة مفروشة على كوم من رمل البناء الأصفر خشن الحُبَيْبَات ، وقد تعرّى جانب من ساقيه العجفاوين الكالحتين .

مقطوع ، فى هذه الغيبة ، عن كدّه وضنكه ، منتزع ، فى هذه اللحظة التى لا قياس لها ولا زمن فيها ، عن ألم الصحو غير المدرك ، أرغن — لم يسمعه قط — له صدى فى ساحة فسيحة تحت قباب قوطية ، أم تكبير يتموج محلّقاً بين أعمدة كورنثية منقوشاً تحت تيجانها أى الذكر الحكيم ، تحمل مقرنصات شحَب ذهبها ، يطفو فوقها تجويف الفلك الأسمى .

مرمّى فى بيداء النوم ، هل النجدة آتية ؟
أم لا ضرورة لها ، ولا معنى ، حتى ؟

على الرصيف ، جنب الجرانيت الجميل والرخام الناصع ، كان الخروف مربوطاً بحبل ممتد من حلقة حديدية فى قاعدة خشبية مبلولة يرتفع فوقها الزير الفخار الذى اخضرّت جدرانه من الماء ، يرشح ندى الرطوبة

* النصّ الخامس من « أمواج الليالى » متتالية قصصية ، تظهر قريباً .

عليها ببطء ويسقط فى صفيحة جاز منزوعة الغطاء ومسوّاة الحوافّ ، مازالت جديدة . بعبعة الخروف ممدود الخطم نحو الماء لا يصل إليه ، ثم يصمت .

وقدة الظهر فى يوليو حامية ، والحارة الجانبية مقفرة ، الشمس تسقط عليها ، راسية ، راسخة الوطأة .

جاءت سيدة عجوز ، قصيرة وممتلئة ، وجهها أبيض مكتوم البياض شديد الشحوب ، مغضّن وطيّب الإيحاء . والعرق يلمع تحت طَرْحتها السوداء ، وفى يدها شنطة بلاستيك تبدو ثقيلة الوزن .

وقفتْ ، تنهج قليلاً ، أما أنا على الرصيف الآخر مَن الحارة ، فقد تمهلت قليلاً ، اريد ألا تحس بى .

وضعتْ الشنطة بحرص على الأرض ، على مسافة آمنة من الخروف ، وأزاحت غطاء الزير المعمول من فلقتى خشب غليظ كل منهما نصف دائرة ، موصولتين بعارضة خشبية مدقوقة بمسامير كبيرة الرءوس واضحة الصدأ ، دبت الكوز الصفيح فى الزير وسمعت بقبقة الماء وكأننى أحسست برودته المنعشة .

تشق طريقها ، منفية وحدها ، فى القاهرة المتوحشة .

كان النيل ، على شارع ابو الفدا ، يبدو أسيراً منخفض الجسم بين الجسور والبنايات والمشاتل وجامع الرحمة والنور وأعمدة الكهرباء وكراسى الكازينوهات البذيئة الشكل والأتوبيسات الكبيرة والصغيرة عكرة السطوح والنوافذ والسيارات والتاكسيات التى تمرّ بلا مبالاة وأكوام أحجار البازلت المنزوعة من الأرصفة ، كائن غريب ، وخاضع ، النيل . رأس رجل وجسد امرأة بالثديين والفرج المكشوف ، غربته قديمة لا يحس بها احد ، وانصياعه عميق . لا صلة له بالجنون الميكانيكى الكهربائى الخرسانى الذى يدوّم حواليه ، ولا بالمدينة كلها ، منف قد انقضت . ليس هذا اكتشافا .

سور مستشفى العجوزة للتأهيل طويل وغامض ويحمل شفرة كل المستشفيات ، واقعة على حافة المرض والموت والضرب ، باستماته ، بأيد مصمِّمة ومتشبثة ، على سطحِ موج الألم .

الشارع خاو ، مازال ترابيا مدموكا بأحجار رمادية صغيرة وغير مشذبة الحواف ، بيوتٌ واطئة من دور أو دورين ، وغيطان متناثرة ومحبوسة بين البيوت ، عمارة جديدة ، عالية وحيدة قائمة بلا انيس بين الجناين وصغار البيوت .

نباح الكلب الضخم فى الحديقة الدقيقة الامامية فى بيت صديقى أحمد قنديل ، ولوحاته مسطحات من الأزرق الساجى المنبسط والأخضر الشاسع الخاوى مازال يفوح منها الزيت والتربنتينا ، ومازالت الغيطان القريبة تنوس بنسيم العصارى تحت أشجار الكازورينا والجميز ، ثمار الكرنب المليئة بلحم الخضر مدورة وملمومة بالكاد ، تنام على التربة السوداء الغضرة التى تبدأ طرقات الأسفلت تشق جسدها ، الفلاّح الدهرّى عاكف على الأرض لا يندّ عنه صوت ، هو نفسه لم يتغير منذ أيام غيط الترعة المحمودية عندما كان يطلع لى من الخسّ الطينى الواطىء وأنا أشترى منه ، لأمىّ ، الخسّ والجرجير والكرات وسَلْق القلقاس والبقدونس لعيد الغطاس فى بيت غيط العنب الحىّ فى روحى ، منذ أيام الغيطان الباقية جافّة أو نضرة ، منذ أيام الملتزمين والأغوات والسلاطين والمحتسبين والسنتوريين وقسس آمون وإيزيس والولاة البيزنطيين والأولياء والسادة المشايخ الصوفيين هو نفسه مدكوك الجسم أصابعه الغليظة سوداء الأظافر تحس

ادنى هسيس فى رقة النبت يزرعه ويسقيه بماء روحه العنيد صِنْوى صنعتى من كدحه الذى تشط به طائرات قبرص وليبيا والسعودية والعراق جرياً وراء حته المصاغ لامرأته وبيت الطوب الأحمر لعياله وجاموسته والفيديو والتليفزيون والمزاج ، على كدشة رأسه طاقية متربة وهو ينحنى باللباس العبك والفانلة القطن الرمادية كثيفة الوبرة يبدو انها لم تغسل قط ولم تغير قط ، أين يبيت ؟ هل تطبخ له وتنام له المرأة التى تقعد على راس شارع شاهين تفرش الفجل والبصل الأخضر على قفص جريد مغطى بخيشة مبلولة دائما ، وبجانبها مقطف الليمون البنزهير ورصة العيش البلدى ، تنادى مرة واحدة : وراور يا فجل .. « بينما الشارع فى صفار الشمس يمتد إلى آخره لا أحد فيه لا سابلة ولا سيارات ولا صريخ ابن يومين ، لمن تنادى ؟ .

بجانبها بنت شعثاء تمص إصبعها الإبهام بشراهة وعلى حجرها رضيع تلقمه ثديها الطرىّ .

أما الكهل على الرصيف المقابل فقد وضع أمامه على البازلت الجديد كومتين متقابلتين ومتساويتين تماما أحداهما من المجلات القديمة نصّ عمر الكواكب والمصوّر والرسالة الجديدة والهدف ، والأخرى من كتب السحر والطب وعلم الركة تذكرة داود وتعطير الأنام فى تفسير المنام شمس المعارف ومنبع أصول الحكمة للبونى وتعبير الرؤيا لابن سيرين الجواهر اللماعة فى استحضار ملوك الجنّ فى الوقت والساعة جزء عمّ الرقيق وقصة الجمل والغزالة ومعجزات النبى ﷺ والأميرة حضرة الشريفة وما جرى لها فى بلاد النصارى والإسراء والمعراج لابن عباس وكذلك نزهة الجلاس فى نوادر أبى نواس وموال شفيقة ومتولى وأغانى المطرب البلدى أنور العسكرى وغزوة السيسبان بأغلفتها البيضاء الحمراء الهفهافة أو ورق الكرتون مرسومة برسوم الفنانين الأرمن الذين رسموا الف ليلة وليلة منذ تسعينات القرن الماضى والرجل أمامها جامد وساكن بلحيته البيضاء الهائشة مصفرة قليلاً عند فمه من أثر الدخان وجهه المخدد صهدته شموس السنين الصعبة الطويلة وجلابيته الصوف لم يبق من أيام عزها إلا نسيج متماسك بالكاد جالس متربعا على سجادة ناحلة صغيرة ينتظر وحده بصبر لا نهائى ، فيما يلوح ، مجىء زبائن لم أر واحداً منهم قط . اشتريت منه مجلات ومطبوعات بفرش صاغ وثلاثة تعريفة ، من قراها ؟ من أخرجها من قبر الحروف ؟ من أعاد إليها صخب السير والمغازى وموسيقى الحكمة والأحلام العامرة ؟ .

المنفى هو قانونى ، وهو موطنى .
صمت الحروف .
مدفونة لا بعث لها .

البحر المنبسط بالليل كالحصير بلا موج لا تراه إلا عيون النجوم القصية ، وبلاطات رصيف الكورنيش عريضة الصدر بيضاء فى العتمة الصحو وسوره الحجرى المتساوق البياض . كلها صامتة .

صمت الطرق الجبلية تتعرج وتدور حول شعاب الصخور التى جمد الثلج على شعثها فبات بلوريا فى سقطته المستدقّة الأطراف يضىء صفوَ العتمة والأشجار مثقلة أغصانها الجرداء المعرّاة بأثقال من ندف الثلج تبدو خفيفة ، لا وزن لها بيضاء على سواد الخشب المغلق النسيج مسدوداً على حياته الجُوانية المحروزة والتنين القديم مسجون فى هذه الثلوج منذ الف الف عام بالقرب

من قمة غير محدّدة من قمم الألب هذه الخادعة القاسية التى تبدو لى وادعة ناعمة قائمة مستقيمة بين الجبل والسحاب سيوف عريضة الصفحات ولكن حادة السنان مغروسة الطعنة فهل ينفض التنين عنه أغلاله عند حلول الربيع ؟ هل يندفع ، مطلق السراح ، فى الجبل والسفوح يحرق كل شىء بناره الأكّالة الهائلة ؟ أم سوف يظل فى جبه الثلجى ألف عام أخرى ، وأخرى ، وأخرى ، حتى يصرعه الملاك بعد تمام الأيام ؟ وهل يصرعه ؟

فى مساء اليوم الثانى من آخر شهور عام ١٩٦٤ وصلتُ إلى زيورخ . كانت ندف الثلج المتطايرة تنزل بصمت ، وأنوار النيون الملونة فى قهوة الأوديون تلمع تحت سماء داكنة يشع منها نور أزرق شاحب .

بعد أن مشيت ساعة ونصف فى الشوارع الموحشة ، وحدى ، دخلت القهوة . كان الدفء عاليا وغلّابا فخلعت معطف المطر والكوفية الصوفية غامقة الزرقة والشابكا الروسية الفرو السوداء ناعمة الوبرة ، كلها ثقيلة الآن ، ولكن لم أحسّ خفة . كان الولد الأشقر والبنت الشقراء جالسين متعانقين على الكنبة الجلد العريضة ، يقبلان أحدهما الآخر قبلة طويلة لا تريد أن تنتهى . على كتفيه وعلى كتفيها جاكتة جلدية مكررة ، توأمان ، مبطنتان بفرو أسود ، مفتوحتان . تكشف جاكتها عن بلوفر أزرق سماوى ناهض بثدييها المحبوكين ، شعرها مقصوص خصله القصيرة مختلطة بشعره الطويل المتهدل على كتفيه العريضتين كأنه من شعرها هى ، نسيج ناعم واحد بنفس الشقرة الفاتحة ، يده ساقطة على كتفها لا تهتز ، تحت فرو الجاكته المزدوجة ، وذراعها تدور حول خصره بلا حركة بلا نأمة جامدين تمثال واحد ثنائى الرأس ثنائى الجسد ثابتين فى غيب التلاصق الذى يحولهما إلى حَجَر تحت نظرة « ميدوزا » مكنة الكابوتشينو مصقولة السطح تئز بالشهيق المفاجىء والبخار الأبيض ، ساحقة الوطء ، وحدهما فى حيزّ الكنبة الجلدية تحت نور الفلورسنت ، الواجهة الزجاجية العريضة ظهرية النظافة من الداخل مزركشة الأطراف بالثلج من الخارج كأنها بطاقة بريدية مجسمة تومض وراءهما بمصابيح السيارات المارة بسرعة ، مغلقة وغامضة ، أنوار البيوت المواجهة من وراء الستائر البيضاء فى النوافذ المفتوحة تتخايل عن خلايا دفء خاص بها ، متعدد ، ومتكرر ، ومفصول عن بعضه بعضا تمام الانفصال .

وحدهما .

وحدى .

أما الرغبات فكأنها ليست منّى .

فى هذا الغروب الطويل المثلوج كان من أحبهم بعيدين عنى جداً . أكانوا دائما بعيدين جداً ؟

المصابيح الكهربية صفراء خرساء تضىء ، بنورها المحبوس ، منفى .

قلت : معى الآن ٧١,٥ فرنك ولكن ممكن أغير ٥٠ دولار كمان . اشتريت البلوفرات وجاكتتين صوف واللعب والسوتيانات مقاس ٣٤ ب وسلك سماعة للأذن وبطاريتها ، واشتريت من دكان أنيق فى ماركت جاسى ، قطعتى لانجيرى من نسيج أسود شفاف ولامع قليلاً موشاة أطرافه بحاشية دقيقة جداً من قطيفة حمراء متلوية ملفلفة ، وكانت البيّاعة لها شكل .. القوّادات ملثمة العينين بخبث العجائز اللاتى يعرفن سِكّك المرأة مع الرجال . وعندما رجعتُ إليها بعد ليلة واحدة لأعيدها وآخذ شيئا آخر ، شمتها ـــ حيوان أنثوى مدبّب حادّ

الأنف ـــ وقالت بحسم : لا يمكن . تفوح منها رائحة المرأة والموت شمّ . شِمُّ معى .

لم اكن بحاجةٍ إلى شىء .

لم يكن أسهل من أدعو البنت الشقراء فى الأوديون إلى كأس ، وخرجنا معاً .

أولجت مفتاحها ودخلنا من باب خشبى سميك عريق النسيج وعادت فأغلقته بإحكام . تَرَكنا صخب الشارع وغناء السكارى على الرصيف وعربدة موسيقى الحانات التى تتدفق عند فتح الأبواب ، وساد فى داخل البيت سكون مبطّن وعميق ، وصعدنا سلالم رخامية مكسوّة ببساط أحمر ناحل قليلاً وَبَرته نحلت والرخام لامع على جانبى البساط .

من نافذة سداسية الأضلاع ، مزدوجة الزجاج ، تحت سقف مخروطى به عوارج غليظة من خشب أسود فيه خروم دقيقة عتيقة لامعة النظافة ، رأيت أن قامات الناس ، على الممرات السوداء بين أكوام الثلج الصغيرة على الرصيف ، والسيارات المارقة كلها ، تبدو رمادية داكنة ، تحركها ، بالية ، خيوط غير مرئية .

وكان سريرها ابيض الملاءات بارد الملمس قليلاً ، وموحشا .

ولم يكن فى عناقنا إلا وحدة كل منا .

وكانت عيناها مكتومتين ، زرقاوين ، ومكحولتين بإطار رفيع وسطحهما زجاجى شفاف ، من وراء نظارتها المسطحة المدوّرة قديمة الطراز ، وتستنجدان .

مررت بالميادين الضيّقة المستديرة المكسوة بالثلج ، والكبارى الحديدية الصغيرة المشغولة بزخارف نباتية لامعة ، على طرف البحيرة السوداء الساكنة يسبح فيها ، على آخر العصارى ، بطٌّ مدملج ملوّن الرقبة زيتىّ الريش ، والبجع الكبير الأبيض أتلع الأعناق ينسال على الماء الرصاصىّ بكبرياء مفهومة ومبرّرة ، النوافير القديمة المنحوته صامتة جافّة ، المبانى القوطيّة بأبراجها الحادّة يثقلها الثلج ويوشيها بدانتيلا بيضاء تتساوق مع دانتيلا احجارها العتيقة ، والسحاب الرمادىّ الصافى يُثقل السماء ولا ينهمر .

كانت المحلاّت الصغيرة فى ماركت جاسى تُلقِى أنوارها من الداخل على نور النهار الذى يخفت تدريجيا بشكل ملموس مجسّم ، البارات قد أخذت تمتلىء بروّادها وجوههم محمرّة فى سيماها غباوة وجفاوة ما ، يُذيبها قليلاً الشربُ والغناء ، أراهم من الواجهات الزجاجية السميكة ومعهم نسوانهم بجمالهن الصلب الصغير وملامح هندسية كأنما تأتى من « دُورَرْ » مباشرةً عَبْر القرون ، وعندما ينفتح الباب يرتفع الغناء وصخب المرح ولَغط البارات ، ثم يسدّه الباب عنى فجأة .

أَنْزِلُ السلالم الضيقّة تحت مصابيح الشوارع الخافتة قديمة الطراز ، والفتيات ملفلفات بالمعاطف والكوفيّات والقبعات والقفازات ، يمشين أمامى ، بسرعة .

وحدهن .

وحدهم .

وحدى .

إرهاصات الوحشة الماثلة قبل أن يأتى زمانها .

وهل الوحشة زمان . أول أو أخير ؟

كانت هناك لمّة قليلة من الناس يتباطئون قليلاً عند شاطىء البحيرة ثم يمرون . ثمّ كلمات قليلة ، كأنما بلا مبالاة ، حادّة وخافتةمعا ، بالألمانية الخشنة المكتومة ،

وجاءت سيارة الإسعاف بصليبها الأحمر العريض متساوى الأطراف على صفحتها الجانبية وعلى سقفها المنخفض . ولمحت على الرصيف ، بين الأحذية الغليظة نظارةً مدوّرة وسليمة الزجاج ، بسلك نحاسى رفيع . ونزلوا من الإسعاف بسرعة وكفاءة وصَحْو ، رفعوها من الرصيف الثلجىّ ، ووضعوها على النقالة ، وعندما كانوا يدُخلونها ، بنعومة وسلاسة ، من الباب الخلفىّ للسيارة المستطيلة البيضاء رأيت أن عينيها زجاجيّتان مفتوحتان تائهتان فى ثباتهما الأخير ، زرقاوان حتى الشفافية .

هل جاءت النجدة ؟

أما البجعة السوداء الشامخة ، الوحيدة ، فقد كانت تنساب على ماء البحيرة ، بلا اهتمام بشىء ، ولا بأحد .

أما الوَحشة فهى مُجافاة الروح لحضور الحبيب ، على لوعة الشوق ، ونَأْىِ المَزار .

الوحشة عُكارة الباطِن الفوّار المكبوت ، واتصال الهواجس .

مِزَقُ الوحشة على ورق قد اصفرّ بمرور السنين ، بخطٍّ دقيق قاتم ، عنيد أمام الدُثُور .

التماثيل الرخامية السُود لملائكة زيوريخ ، وملائكة الشاطِبى البيض ، تحلّق معاً جامدة الأجنحة فى فضاء الروح .

عندما ذهبت لأفاوض عمّ مُسَيحة على الأرض ، كان يمدّ ساقه المتورمة إلى جانب وَهَج الدفء من منقدة فخّار متّقدة بالفحم الصافى باهت الحمرة فى نهار الشتاء ، كان الهواء يهبّ علينا من البحر برائحة الملح واليود ورائحة أخرى غريبة فيها بلل الأرض وعطنها الخاص ، الهواء يلعب بألسنة غير متساوية من النار تتلوّى وتختفى وتميل صاعدة من جمرات مدوّرة طابت واحمرّت بين حبآت فحم سوداء مصمته ، وكان يجلس على كرسى ألومنيوم يشبه كراسى البحر ، على باب مسقوفة سمعت منها زياط أولاد ووشيش وابور الجاز وشممت رائحة القلقاس الذى يستوى على النار ، وتذكرت أن اليوم عيد الغطاس ، وكانت بنته الكبيرة تقعى على الأرض تحته وتقرأ له « الأهرام » ولم يكن فى الجبانة كلها أحد فى هذا البرد ، طرق ترابية متقاطعة متهدمة تصعد قليلاً وتنحدر إلى غير مدى فيما يبدو ، وأكوام من الأحجار ومدافن قديمة ساقطة الجدران ومتهاوية الأبواب الحديدية المعوجة التى لم تفتح من سنين ، وحرشات جافة من الصبار الشائب المصفر مدبب الأطراف ومفلطح الورق ومكوم على عظامه النباتية الصلبة . وطلب منى ثلاثة واتفقنا فى الآخر على ألف دولار دفعت له نصفها نقداً فى الموقع ووقعت على استمارة وقال إننى سأتسلمها جاهزة مبطنة بالأسمنت وأرضيتها مدهونة بالقار جاهزة مجهزة من كله ولها غطاء حديدى وقفل أعطيك مفتاحه وسننقل إليها الرفات فى أى وقت بحضور أبونا ويصلى عليها وقال لى أن أقابل سيدنا ، ولما استفسرته بنظرة ، قال بنفاذ صبر وبصوته الجهير الملىء بالبلغم الذى كان له حضور بذىء وسط الموتى الأنبا الكسندروس وكيل البطرخانة يا سيدنا البيه وقل له إنها ماتت من أكثر من سنة لأنه غير مسموح لنا أن ننقل أحداً إلا بعد مرور سنة على الأقلّ ، أنت عارف طبعاً ، حتى تنظف العظام وكلّه ، وقل له إن هناك حتة أرض خالية وجاهزة بعد إذن سيدنا وقال قل له إنك ستتبرع للكنيسة بألف على الأقل أو كما تريد ، أصل التربة ببلاش لكن الأعمال الخيرية إنت وما يخرج من ذمتك ، إذا أنت جاهز ادفع له فى الخزنة طبعاً وخذ الإيصال . وخرجت مع بنته الكبيرة التى يبدو أنها خبيرة

بالإجراءات وأخذنا تاكسى وذهبنا للبطرخانه وانتظرنا طويلاً فى ممر مبلط أمام باب الكنيسة المرتفع المقفل تلفحنا هبات باردة ولما جاء سيدنا يخب مسرعا قليلا فى فراجيته السوداء وعمامته السوداء الخاصة برتبته لم

ينظر إلينا ودخل إليه ثلاثة أربعة كانوا منتظرين ولما دخلت ــ وحدى ــ كانت غرفة مكتبه واسعة أرضها مكسوة بسجاد ثمين عريق الشكل ، مسدلة الستائر الكثيفة على النوافذ ومنيرة بنجفة كبيرة وفيها كراسى فوتى جلدية داكنة وعلى مكتبه اباجورة ضخمة سيئة الذوق وكان سيدنا أيضا نافذ الصبر وفاهما كل شيء وقال بجفاء ووضوح دفعت كام لمسيحة فكذبت عليه ــ كما أوصانى مسيحة ــ وقلت له لا شىء ولكنى جاهز الآن للتبرع إلى آخره إلى آخره فقال عارفا وكأنه متواطىء : ألفين مش كده ؟ ولم ينتظر رداً وقال بصوته المليء بالسلطة والحكم : هات الطلب يا سيدى وروح ادفع فى الخزنة وعندما عدنا بالطلب موقعا مختوما خالصا جاء إلىّ مسيحة يعرج على عصاه ، وسار معى بجلابيته الصوف والبالطو الغالى ، كَرشًا بَطِنا لحيما يتدفق بالحيوية كأنه يستمدها من الميتين أنفسهم وتذكرت أبا العلاء خفف الوطء قال وهل ابتسمت فى سرى ؟ وخيل إلى أننى رأيت العظام ناتئة الأطراف فعلا من بين أنقاض مكومة عالية فى الطرقات الموحشة ونظرت إلى مسيحة فقال دون أن تطرف له عين ربنا يسهل ونسوى الحتت المكسرة كله بأمره ونحن نقطع الطرق الترابية ، مبلولة وموحلة فى مواضع من أثر مطرة الغطاس أمس وأول أمس حتى وصلنا إلى القبر الذى سوف أوى إليه ــ إذا كنت ، حتى ، حسن الحظ ــ بجانب أمى وقلت له والرخام فقال ببسيطة أكتب لى ما تريد على ورقة وكله بحسابه الرخام

ينقشه آخر تمام ربنا بقى يدى لك طولة العمر يا سيدنا البيه ،

شوارع عامرة بوجود آخر ثقيل ، وخاوية ، شوارع نهاية المنفى .

يحيط بها سور مرتفع وتظللها أشجار كثة وحوشية ونهمة الشكل .

وفى طريقى إلى الكافيه ليترير مررت بالنهر بين الكنائس القديمة وكان بياض الثلج كأنه ينتظر بلا انتهاء ، فى الليل ، على الكبارى المنحوتة بالتماثيل البرونز ، وبين اللوحات العريقة . وقلت : هل مرجوبيس من هنا فى طريقه للقهوة ؟ وعندما جلست فى الدفء أمام النافذة أكل ببطء قطعة جاتوه « ألف ورقة » ، قلت : وهل أطل من هذه النافذة ؟ وقلت : ألم تشف من طقوس الأوهام الصبيانية من أيام محرم بك إذ كنت تطوف بكعبة رثة مبنية من محبات واهية وتقول : « وداعا .. وداعا .. لن أنسى أبداً ها أنت قد نسيت وكم سوف تنسى قبل أن يحل النسيان الكامل . وكانت الفتيات فى القهوة الأنيقة الدافئة يلبسْن أحذية طويلة شريرة الشكل وبنطلونات محزقة تحدد أردا فهن المدورة الضيقة وبطونهن المخسوفة ، غلاميات كأنهن أولاد فعلاً ، وجسومهن غارقة فى الفرو الكثيف يدخلن به ثم يخلعنه عن قامات مشدودة النهود ، وكئوس الكونياك الواسعة العريضة مع القهوة السوداء ورجالهن غفل لا حضور لهم ووقع اللهجة الألمانية المثقفة حاد ولكن له موسيقية تعصر قلبى فجأة بلا سبب .

سكك الألم ، مهما ظننت أنها مؤجلة قليلاً ، منتظرة . ولا يقطعها المرء إلا وحيداً .

وتحت الثلج شوارع البازلت المتحدرة وواجهات الدكاكين الزجاجية المحلاة بأشجار وزينات التريسماس خضراءداكنة وحمراء حبيبيةكأن دورانها الدقيق يحمل سما عذبا ، وفي الواجهات أنوار وتحف ثمينة وكراكيب الهدايا الأنيقة ولوحات مرسومة بالحبر الشيني على أرضيات بيضاء في إطارات غالية الخشب وأنواع من الشمع السميك الأحمر والملون والمنقوش عليه صور العذراء والمسيح ويوسف النجار جنب الساعات والجواهر والحلي والضراء وكل سلع البذخ وبضاعة الاغواء بالشراء .

الترام الفعال تاريخي الشكل والأزقة الضيقة الحميمة والأشجار السوداء والشجيرات داكنة الخضرة في الميادين غريبة وطاردة والأعرابي المضروب بسيارة في طريق الدخيلة ، كومة من الخرق والعظام المهيضة ، متهدلة وصغيرة ، حزمة قليلة مخططة صفراء في الفجر الشاحب ، مرمياً به على الرمل على حافة الأسفلت ، منفصل تمام الانفصال وحائط أصم عال ومصمت في عمارة سامقة تعلو البيوت بعيداً فوق ، نخلة مفروشة الشعر الأ...بد الخشن جذعها الخشب مجزوز الدوائر جارح تستند إلى إعلان أخرس في صخب ألوان ميكانيكية

لا تنفجر أبداً ، ولا تفصح ، أعمدة النور في الظهر بأذرعتها الطويلة النحيلة فوق الشارع ممدودة تستغيث أو تبارك والناس تتقاطع مسالكهم تحت الأذرع موقدة الأيدي والسيارات صغيرة مسرعة أنانية ، وجرس كنيسة العذراء في الزمالك أو في محرم بك يجلجل لا أكاد أسمعه صباح الجمعة في سماء خريفية أفريقية أو إسكندرانية دفؤها وسحابها الأبيض الخفيف ينزلق في عالمه الشفاف ما شأنه بنا ؟ ويهتز الشجر الطويل القائم كأعمدة نباتية صاعدة بندائها الدائم تكللها تيجان اللوتس الجرانيت للأشجار ، وللأعمدة ، قوة حيوانية . وموسيقى شوبيرت تنسال برومانسيتها التي سئمتها من نافذة موارية في حائط مسدود المساء تنزل إلى ، ثعابين مسطَّحة قديمة منزوعة السم .

أما الوحشة فهي نزول التوجس في دخيلتي وجفول القلب أمام مثواك .

مع ازدحامه بهواك .

محمود أمين العالم

تأمــــلات
فى عالم يحيى الطاهر عبد الله

تكاد الرؤية الشاملة لعالم « يحيى الطاهر عبد الله » تكتمل بفضل الدراسات والتحليلات العديدة والمتنوعة التى قام بها بعض كبار دارسينا ونقادنا ، وبخاصة الدراسة العميقة القيمة الشاملة التى قام بها الاستاذ « حسين حمودة » لهذا العالم فى تفاصيله الدقيقة ، وفى رؤيته الجوهرية العامة . (١) .

ومع هذا تبقى ، وستبقى دائما ، بعض الأسئلة الإشكالية حول هذا العالم البالغ الغنى والخصوبة والعمق وتكاد تدور أبرز هذه الأسئلة الإشكالية حول ثلاث قضايا رئيسية نتبينها فى كتابات بعض الدارسين والنقاد :

القضية الأولى تتعلق بمدى انتساب قصص « يحيى الطاهر عبد الله إلى « البنية القصصية » ، وذلك بسبب غلبة « الطابع الشعرى » عليها ، وبخاصة فى قصصه الأخيرة .

القضية الثانية تتعلق بهذا الطابع الصعيدى المحلى لهذه القصص بعناصرها وأجوائها ورموزها ، أو على اكثر تقدير بثنائيتها المتراوحة والمتعارضة ، بين القرية الصعيدية والمدينة الكبيرة .

القضية الثالثة « هى الطغيان القَدرى والدائرة المغلقة على أحداث هذه القصص مما يسبغ على عالمها طابعا مأساويا متشائما .

ولنعرض لهذه القضايا الثلاث ببعض التفصيل .

(١) نص ادبى بين القصة والقصيدة :

الحق ، أننى اكاد اقرأ « يحيى الطاهر عبد الله شاعراً اكثر مما أقرؤه قصّاصا . بل أكاد أعدّه واحداً من ثالوث شعرى متقارب الملامح والسمات الفنية ، يتالف منه ومن « عبد الرحمن الأبنودى » « وأمل دنقل » ، وهى ملامح وسمات قد ترجع إلى أصولهم وظروف حياتهم الصعيدية

المشتركة ، وإلى سنّهم وخبرتهم المتقاربة ولكنها فو ق هذا كله . ملامح وسمات فنية ، وأقول فلسفية كذلك . ففى نصوصهم الأدبية — على اختلاف أنماطها وأساليبها التعبيرية — نجد الصور الملموسة البارزة الناتئة والغائرة ، الحادة التقاطيع ، الصريحة الدلالة ، بل القاطعة فى أغلب الأحيان ، لا فى بنيتها التعبيرية فحسب ، بل فى رؤيتها الاجتماعية الطبقية كذلك ، فضلا عن ارتباط هذه الصور بمختلف أساليب تراثنا الدينى ، وتراثنا الأدبى الفصيح والشعبى على السواء ، وانتظامها فى أغلب الأحيان فى نسيج بنية حكائية .

إن « يحيى الطاهر عبد الله » شاعر ، على الأقل بالمعنى الشعبى ، سواء كان حاكيا للسير الشعبية فى الصورة التقليدية التى نعْرفها ، أو مبدعا لها . على أنه فى الحقيقة شاعر فى رؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وتعبيره عنها فى مختلف نصوصه الأدبية ، على تنوع أساليبها ، وهو شاعر بلغته التى تجمع بين الإشارة والحلم ، بين الوصف والترميز ، بين التقرير والإيحاء ، بين التحديد الجزئى والرؤية الشاملة ، بين الواقع والأسطورة ، بين الواقعى والشطح إلى ما فوق الواقعى وهو شاعر فى بنية العديد من نصوصه الأدبية التى يغلب عليها طابع التكرار النغمى للعبارات ، والتقطيع والانتقالات لا البنية الطولية ، مكانا وزمانا ، شأن طابع أغلبية الأبنية القصصية وخاصة التقليدية منها . وهو شاعر فى النهاية بهذا الرفيف العذب من التعاطف العميق مع محنة الإنسان ، وكشفه لكنوز إنسانيته الدفينة .

قد نتبين هذه البنية الشعرية بشكل مكثف جهير فى كتاباته الأخيرة ، وخاصة فى مجموعته « الرقصة المباحة »[٢] إلا أننا يمكن أن نتابع هذه البنية الشعرية فى تطورها منذ كتاباته الأولى . ولهذا أكاد أقول : إن نصّه الأدبى فى مجمله هو رحلة تعبيرية من البنية الوصفية الحديثة الممتزجة بالتعبيرية الشعرية ، لا كنز صيغ جمالى ، وإنما كجزء حميم من البنية العامة ، إلى البنية الحكائية التى تقترب من الأساليب المختلفة فى تراثنا الشعبى من مقامات وسير شعبية ، وأمثال وحكم شعبية ، وتعابير مستلهمة من القرآن والتوراة ، إلى البنية شبه المسرحية التى تقوم على الحوارات والمونولوجات الباطنية أو الجانبية التى تكاد تذكرنا أحيانا بالحوارات والمونولوجات فى بعض مسرحيات « برشت » (وبوجه خاص مسرحية : القاعدة والاستثناء) ، إلى بنية التعابير البسيطة التلقائية الساذجة فى مظهرها التى نجدها فى بعض الروايات الغربية الحديثة مثل « تورتيلّالافلات » « لشتاينيك »[٣] ، وبعض قصص أمريكا اللاتينية ، إلى البنية التجسيدية للأحداث والمشاعر والهواجس والمعانى والقيم تجسيدا حيا فى حضور آنى خروجا بهذا عن بنية الوصف المحايد من بعيد ، إلى البنية الشعرية شبه الخالصة وخاصة فى مجموعته الأخيرة « الرقصة المباحة » كما سبق أن ذكرنا ، والتى تكاد تبلغ فى بعض حواراتها الإيحائية الكامنة مبلغ الرفيف الرومانطيقى الرمزى الرقيق الذى تثيره فى النفس أشعار « ميزنلنك » .

ولقد مسّت هذه الرحلة فى صعودها الشعرى بعض حكاياته ، وقصصه ، فنجده — مثلا — يعيد كتابة قصته « المعطف[٤] الجلدى » التى تنتسب إلى مجموعته الأولى « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » ، فتصبح هى نفسها قصة « أنشودة الطراد والمطر »[٢٥] فى مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » بعد أن تخلصت من العديد من تفاصيلها الحديثة وعلاقاتها المتنوعة ، فيختفى المعطف الجلدى ، ويختفى الصاحب الذى يذهب إليه المطارد فى

القصة للاختفاء عنده ، وتبرز فى النهاية هذه الشخصية المطاردة منفردة بذاتها .

[ها — انا — ذا] مؤكدةً لذاتها فى منحدر حيث ينتهى الزمان والمكان ، أى فى عزلة عن مختلف العلاقات الاجتماعية السائدة المتسلّطة .

إن هذه القصة الأخيرة « أنشودة الطراد والمطر » ليست قصة أخرى مكتوبة على منوال قصة « المعطف الجلدى » كما يقول بعض النقاد ، بل إنها فى الحقيقة « تنسخ » المعطف الجلدى » وتلغيها ببنيتها المكثفة الجديدة .

ونستطيع أن نؤكد الأمر نفسه بالنسبة لقصتى « الشهر السادس من العام الثالث » [٢٦] و « والموت » فى ثلاث لوحات [٢٧] » فى مجموعة « الدف والصندوق » فهاتان القصتان لم تصبحا مجرد الجزء الأول من قصة « الطوق والإسورة » ، كما يشير الهامش فى « الكتابات الكاملة » ولم يتم مجرد تغييرات لغوية فيهما كما يقول بعض النقاد بدمجهما فى « الدف والصندوق » بل حدثت فيهما العديد من التغييرات البنيوية التى تمسّ بعض الكلمات والتعابير ، وترتفع إلى إضافة وحذف فقرات كبيرة كاملة منهما ، إلى تغيير بعض الأحداث مما أسهم فى إرهاف وتعميق وتكثيف بنيتها التعبيرية الشعرية داخل البنية العامة لرواية « الطوق والإسورة » .

على أننا نتبين هذه البنية الشعرية المكثفة التى تكاد تقترب من التعابير السيريالية فى بعض كتاباته الأولى فى مجموعة « ثلاث شجرات » ، وبوجه خاص فى قصة « الكابوس الأسود » وهى القصة الثانية مباشرة فى هذه المجموعة المبكرة . فى هذه القصة تتقدم الشخصية الوحيدة المتوحدة نحو بيوت العزبة فتتخيل هذه البيوت فى كتلتها السوداء كأنما هى « طائر الرخ » الأسطورى راقدا فوق بيضته ذات الحجم الخرافى كأكبر ما تكون مدن العصر ، تلك القشرة السميكة الصلبة الملساء اللامعة تحت الشمس ، تتكسر عليها حراب عتاة الرّماة ، تختفى تحتها طبقة ليفية من وبر الجمال ، وشعر النساء ، المتوحشات ، وصوف الخراف البرية ، وفراء أرانب الجبل ، وأمعاء التماسيح والقنافذ ، ثم جوف عميق تسبح فيه أسماك كبيرة وصغيرة وعقارب وأجساد عارية تلتف حولها الحيات . انهار جارية بدم النفاس والولادة ، وليالى الطهور والزفاف : تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب ، وعواء الذئاب ، وهديل الحمام والآه والآى ونقيق الضفدع ونعيق البوم .. خمور مسكوبة ولعاب وبصاق وبول وقىء .. واشجار صبّار تتدلى منها غربان ميتة وخنازير نافقة . وأجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب : تنفث من مسامها الأبيض الرمادى والأسود الترابى المغبر على الرحم الكبير الفاغر ينز بالدم والقيح والصديد ، وترعى داخله الديدان وتحوم حوله الغربان ناهشة ناعقة وتقطر منه مياه الحموم وتضربه الريح «المتاثة والشمس الضواء ... ريح تصفر واجراس أديرة وكنائس تدق وتعلو أصوات المؤذنين والديكة فوق أنّات الجرحى تحت الأنقاض والمرضى داخل الأنفاق وبيطن المناجم وحركة الأرغفة تستوى فى الفرن الساخن ... والجرار تكسّرت عن الخمور والعسل والحليب ممزوجا بدم الأسرى : تتكمر أجسادهم تحت حوافر الجياد .. وفم طفل يمتص ثدى حاضن : يحيط به ذباب البقر والحمير الوحشى اللاسع الطنّان ... صفّق السلاسل بسيقان الخيول وكرات الحديد .. والسياط فوق ظهور العبيد : تشان تشان ... فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر »

عذراً لطول هذا النص ، فسوف نستفيد منه كذلك فى الفقرة الثانية . فى هذا النص لا نقرأ مجرد صورة كابوسية فوق واقعية كما يقول بعض النقاد ، بل نكاد نقرأ تصويرا تعبيريا سيرياليا مكثفاً لوقائع وحقائق عصرنا كله فى الرؤية الفنية والفلسفية ليحيى الطاهر عبد الله . وسوف نجد كذلك هذا التصوير التعبيرى الشعرى المكثف الذى يرتفع إلى مستوى رفيع من الغنائية الرقيقة المتأثرة باللغة النورانية فى هذه المجموعة نفسها فى قصة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » . تسأل الطفلة الفلسطينية أمها عن سر غياب أبيها « هناك » حيث يسيطر الأغراب الإسرائيليون :

— أين هو ياماما ... لقد تأخر .. لقد غاب كثيرا ياماما .

— هناك [وأشارت بيدها إلى الأسلاك]

— هناك هذه المرة كانت الطفلة تكرر لنفسها وتؤكد .

— لماذا هو هناك « لأن الغرباء هناك .. لأنهم من هناك يجب أن يخرجوا ليحضر هو إلى هنا ويأخذنا إلى هناك .

وتقول الأم فى موضع آخر : « ثم يارب بغضبك ارتفع على سخط مضايقى وانتبه لى . تقدمْه .. اصْرعه .. نج نفسى من الشرير . من ينزل مسكنك .. من يسكن جبل قدسك .. واقض لى كحقى يبتهج قلبى وأغنى (...) الحق طاهر والفجر نقى كحقى كيافا .. وكذا القلب منا طاهر والحق والعدل نحن .»[12] .

ونجد هذا النسيج التعبيرى الشعرى فى قصة « أنا وهى وزهور العالم » وخاصة فى القصة المسماة بهذا الاسم ، سنجدها فى الجدل العميق للعلاقة بين الزهرة السوداء والزهرة البيضاء بين الخريف والربيع ، بين الموت والحياة[13] . هذا النسيج الشعرى كثافة ورهافة فى بعض قصص مجموعة « الرقص المباحة » كما سبق أن ذكرنا وخاصة فيما يمكن تسميته بالقصائد القصصية القصيرة : « الجوع » البكاء » « الضحك » « الخوف » و« الموت »« إلى سنوحى » و « فى الحلم يعشق الموتى » و« الرسول » وغيرها نقرأ هذه الفقرة من المقطع المعنون « الحلم يعشق الموتى » وهو أجدر أن يكون معنونا بعنوان المقطع السابق « إلى سنوجى » وإن كان المقطعان يشكلان فى الواقع قصيدة قصصية واحدة :

— طائرة العدو تطير ، وتكرهنى ، دمرت بيتى بقنبلة ودمرت قلبى بقنبلة ودمرت قلب محبوبتى بقنبلة — وكنت قد سمعت الصوت

....

....

بيدى (صنعتها) زرقاء من ورق ، لكنها تطير صنعتها طائرتى أنا ، الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب ، الروح الحية الهائمة بغير ظل ، عدوى أرميه بقنبلة ، والعاشق والعاشقة أرميهما بوردتين . « لا تفلت الخيط » أنت من صلبى « لاتفلت الخيط » .

على أن هذا الطابع الشعرى الغنائى لا نجده فى بنية التعبير فحسب ، بل نجده كذلك فى هذا التداخل الحميم بين الأنسان والأشياء والطبيعة والحيوانات فى الكثير من القصص ، ويبلغ هذا التداخل حدّ انسنة الأشياء والطبيعة والحيوانات وإن كنا سنجد فى المقابل أحداثا وصورا يتحقق فيها تشيىء الإنسان نفسه ، كما سنعرض لذلك فى الفقرة الثانية

إن عالم الطبيعة عند « يحيى الطاهر عبد الله » عالم مُؤنْس . وما أكثر الأمثلة :

« واجهه برد المكان المنخفض بأسنان مدببة ، واستقام لعينيه كائن العراء الخرافى : وقد غطاه قوس الأفق الرمادى بعمامة خلت من الأقمار والنجوم » [١٥]

« الشمس أنثى شابة نضرة » [١٦]

« السماء تبدو جوفاء ولها وجه مجدور » [١٧]

« الأرض مجدورة » [١٨]

— ظلت الثمرة تطل على مريم بعناد » [١٩]

— احتفظت الضفادع بحقها فى التمرد » [٢٠]

— «رفع الفأس وصرخت الشجرة » [١٢]

« صرخت الحصاة : « العدوة » (...) وزفر الجبل ووضع كفه الغليظة على صدره حتى لا ينشق إلى نصفين » [٢٢]

« هكذا صرخت المعمرة (الشجرة) التى خبرت ريح الأزمنة ومالت ، ولمت جريدها المجدول تحمى ثمرها الطيب (...) وصرخت وياجذورى انت ياجذورى كونى فى الأرض أوتادا ... وتثبتى للريح ... تثبتى للريح » [٢٣]

وإلى جانب أنسنة الطبيعة والحيوان ، نجد كذلك التجسيد الحسّى للمعنويات والمشاعر والأساطير . فهكذا يعبر إحدى شخصيات قصة « إلى الشاطىء) الآخر عن حبّه : « **وشققت صدرى من البيوت المهدمة المحترقة** ، وانتزعت قلبى وهو ينتفض المسكين فى كفى صغيرا ، وأسلمته له ورآها **منقوشة بالإبر** »[٢٤]

وهكذا يصف النوم العصّى فى قصة الوارث : « كنت أحاور النوم كعادتى وكان ينزلق بمساعدة شعره الحريرى الناعم ، ولكننى كنت ألمس شعر بطنه الخشن » [٢٥] وفى أكثر من قصة يواجهنا الموت مجسّدا مشخّصا سواء فى كتلة سوداء ، أو فى شخص أرامل ثلاث يتّشحن بالسواد ، أو كأثر لجناحيه فى التراب أو فى صوت الباب ينغلق عند خروجه : « سقط الظل ثقيلا على الفناء فجأة . خمّن الشيخ فاضل بعلمه أن ملاك الموت قد حضر . وقالت حزينة المجربة : نعم هو ملاك الموت . (...) أغمضت عيونها [فهيمة] مثل أمها والشيخ الفاضل ، لتحمى عينها من التراب المهتاج من ضرب الجناحين الكبيرين وسمعت مثل أمها والشيخ الفاضل صوت الشهقة العالية وصوت الباب الذى انغلق » [٢٦]

على أن هذا الطابع الشعرى قد تفجره أحيانا بعض قصصه بما تثيره فى القارىء من إحساس بآنية ما يحدث ، بحضوره وتحققه المباشر الحسّى أثناء حكايته . فهناك تفقد القصة زمنيتها كحدث فى الماضى ، وتصبح زمنيتها هى زمنية قراءتها نفسها ، زمنية معايشتها . فهى ليست حدثا محكيا وقع ، بل هى حدث يقع الآن ، وأنت تقرؤه ، أو فى الحقيقة وأنت تسمعه وتراه رغم أنك تقرؤه ، وتكاد تشارك فى حضور لوحته الحية : **وقت طويل واحمد بانتظار الاوتوبيس١٤! (...) يجاهد احمد جهاد المؤمن وتمكن من كرسى وقعد احمد . وما زال احمد قاعدا . (...) ها هو يفكر فى الله مالك السموات السبع »** [٢٧] **« وهاهى وجوه الخدعة تتكشف امامنا ، وها انا اراها كشمس الظهيرة »** [٢٨] **« اعرف انها تمر على القهر كل يوم احد (..) لم تمر (...) أيتها الكارهة : احبك . الآن : لا احبك . (...) ياايها العالم — انت شاهدى .. انا الذى احبّها . رغم السنوات : اليوم الأحد .** [٢٩] **مع هذه القصة نحن فى انتظار دائم رغم السنوات ، انتظار نستشعره آنيا وليس مجرد حكاية**

نستمع إليها أو نقرؤها .

ولاشك أن هذا الطابع الشعرى للقصص يبرز بوجه خاص فى القصص التى يغلب عليها أو التى تتشكل بالتقطيع لبنيتها فى فقرات تقصر أو تطول ، ويتم الفصل بينها بالأرقام أو بالحروف الأبجدية ، أو بالجمع بينهما ، أو بعناوين فرعية . ويفضى هذا التقطيع — فى كثير من الأحيان — إلى الانفصال المكانى والزمانى فى مجرى الحدث ، وانعدام التراكم الطولى والمنطق السببى المباشر فى الحدث نفسه . إلا أنه يحقق فى الوقت نفسه وبالتقطع والانفصال والانتقالات المفاجئة غير المتوقعة اتصالا شبكيا أفقيا عريضا بين عناصر القصة ومعطياتها مما يوسع من رقعة المكانية والزمنية والتأملية فيها ، فضلا عن تعميق طابعها الدرامى وإيحائها الشعرى .

ولعل قصة « الفلسطينى » (٣٠) أن تكون نموذجا بارزا على هذا التركيز والتكثيف الدرامى والشعرى الناجم عن التقطيع البنائى ، ولكن ما أكثر النماذج الأخرى المشابهة فى قصص « يحيى الطاهر عبد الله » .

ويلعب الراوى أو الحاكى فى كثير من القصص دورا كبيرا فى تعميق هذا الطابع الشعرى الحميم . إن الراوى أو الحاكى فى الكثير من هذه القصص ليس السّارد المحايد للأحداث ، بل هو فى كثير من الأحيان فى مقدمة المسرح أو فى قلبه ، يعلق ويتدخل ويحرك ويتحرك ، ويصنع المسافات أو يزيلها ، ويكاد يقوم أحيانا بدور الجوقة فى المسرح اليونانى القديم على أنه فى بعض القصص مثل : « حكايات للأمير حتى ينام » (٣١) « والحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » (٣٢) و« تصاوير من الماء والتراب والشمس » (٣٣) يكون الشخصية الرئيسية التى تمثل دور الراوية الحكّاء فى السير الشعبية الذى يجمع بين الحكى والتأثير الدرامى والتعليق القيمى بحكمه وسخرياته ومفارقاته ، ويعطى للحكاية طابعا آنيا حاضرا يندمج فيه السامع — القارىء »

على أن الطابع الشعرى المكثف نجده فى توجه خاص فى أواخر نصوصه ، وخاصة فى مجموعة « الرقصة المباحة » كما سبق أن ذكرنا ، وإن كنا نجده متغلغلا بشكل أو بآخر ، بمستوى أو بآخر فى مختلف نصوصه منذ بداياته الأولى ونستطيع فى الواقع أن نميّز بين ثلاثة أنماط تعبيرية فى عالم « يحيى الطاهر عبد الله » رغم ما بينها من تداخل :

النمط الأول وهو الذى ما يزال يتحرك عبر أحداث وتفاصيل واقعية دقيقة ، بلغة يغلب عليها الطابع الوصفى السردى . وتعبر عن هذا النمط « مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » ومجموعة « الدفّ والصندوق » ومجموعة « الطوق والإسورة » وإن غلبت الغنائية الشعرية على بعض فقراتها وقصصها .

أما النمط الثانى فهو الذى يمكن أن نطلق عليه اسم النمط الاحتفالى أو الكرنفالى مستفيدين فى هذا بالتحديد الذى حدده الاستاذ « حسين حمودة (٣٤) لهذا النمط مستخدماً المصطلح الذى طبقه الناقد السوفيتى « باختين » فى وصف الحياة الكرنفالية فى العصور الوسطى وانتقالها إلى بعض التعابير الأدبية الحديثة فى دراسته لأدب « دوستيوفسكى » وهذا النمط هو الذى يطغى عليه طابع السير والحكايات الشعبية ، وإن كانت له خصوصيته التى تميزه فى كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » . وهذا « النمط الاحتفالى » لا يخلو كذلك من رفيف شعرى فى كثير من مقطوعاته . ويتمثل هذا النمط فى مجموعة « الحقائق القديمة » صالحة لإثارة الدهشة » ومجموعة « تصاوير من التراب والماء والشمس » . وهما فى الحقيقة مجموعة واحدة من حيث بنيتها التعبيرية ،

ومن حيث الشخصية الأساسية التى تتحرك بها الأحداث وتحركها وهى شخصية إسكافى المودة ، ويضاف إلى هذه المجموعة مجموعة « حكايات للأمير حتى ينام » و« حكاية على لسان كلب » . وتتميز هذه الكتابات الاحتفالية بطابع السخرية والنقد الأسود ، ورفض القيود والقيم الرسمية السائدة والتمرد عليها بالحيلة والمكر والفهلوة والعربدة وممارسة المحرمات والاستعانة بالخرافات والغرائبيات والأحلام إلى غير ذلك وهى لا تخضع فى بنيتها بشكل محدد ، بل هى مفتوحة على إمكانيات شتى . ورغم الطابع الاحتفالى الغالب على هذه المجاميع القصصية فإنها لا تخلو كذلك فى العديد من قصصها ومواقفها وفقراتها من تركيز وتكثيف شعرى .

أما **النمط الثالث** فهو النمط الذي يغلب عليه الطابع الشعرى الغنائى شبه الخالص . ونستطيع أن نتبينه فى مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » ومجموعة « الرقصة المباحة » وبخاصة هذه المجموعة الأخيرة « على أننا سنجد فى هاتين المجموعتين قصصا تنتسب إلى النمطين السابقين .

ويمكن القول بأن هذه الأنماط الثلاثة تكاد تشكل منحنى التطور التعبيرى فى أدب « يحيى الطاهر عبد الله » من السرد الخارجى (نسبيا) إلى التعبير الاحتفالى ، إلى التكثيف الشعرى ، على أن هذا التكثيف الشعرى كان هاجسا فى إبداعه القصصى منذ البداية . كما سبق أن ذكرنا ،مايدفعنى إلى أن أغلّب « يحيى الطاهر عبد الله » القصاص . ولهذا لست أعتقد أن هذا الاتجاه الشعرى الغنائى الغالب على قصصه الأخيرة وخاصة فى مجموعة « الرقصة المباحة » هو تعبير عن هاجس أخير ، هو هاجس الموت فضلا عما يتضمنه من نكوص حضارى ، كما يذهب إلى ذلك الاستاذ « حسين حمودة » فى تحليله وتفسيره [٣٥] للطابع الشعرى الغنائى الغالب فى بعض المقطوعات القصصية الأخيرة لهذه المجموعة . حقا ، إننا نجد فى هذه المقطوعات القصيرة « الجوع » ، « البكاء » « الضحك » ، « الخوف » « الموت » « إشكال » « الرسول » وغيرها خروجا وتعاليا على العناصر الحدثيّة والتضاريس المكانية والزمانية ، وإيغالا فى التجريد الغنائى ، بل نجد احتفالا وتركيزا على الغرائز والحاجات والحقائق الإنسانية البدائية الأولى . على أننا لا نستطيع ، تأسيسا على ذلك ، أن نحكم بأنه نكوص حضارى وغلبة لهاجس الموت فى كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » الأخيرة . فما فى هذه المقطوعات من رفض لمظاهر الحضارة ، ومن عودة إلى الحقائق البدائية الأولى هو رفض لبعض صور الحضارة التى تعبّر عن الاستغلال والقهر والاستعباد ، أكثر مما تعبر عن نكوص عن الحضارة نفسها . وليست الإشارة إلى الموت إلا إشارة رمزية - فى تقديرى - إلى هذا الجانب من الاستغلال والقهر والاستبداد الذى تمثله هذه الحضارة . فالموت فى قصة « الموت »[٣٦] هو صورة رمزية للسيد ولم يكن موت العبديْن فى هذه القصة إلا بالخديعة التى هى ثمرة جوعهما وتطلعهما إلى أخذ السمكة الكبيرة من المياه الحلوة ، فضلا عن خضوعهما واستسلامهما لعبوديتهما للسيد . إنه إذن موت اجتماعى ، وليس موتا انطولوجيا وجوديا .

على أننا نجد فى قصة « الدرس » [٣٧] فى مجموعة وأنا وهى وزهور العالم » ما يتضمن مظهريا الدعوة إلى النكوص الحضارى بإعلاء شأن الغريزة ففى هذه القصة يموت **ابن زماننا** » على يد الرجل البدائى الذى ينتسب إلى العهد القديم ، والذى أطلق على ظهر ابن زماننا » ألف طلقة . يقول المحقق فى هذه القصة « لو كان البدائى يملك قدرة الوعى — التى هى منحة التجريب

والتاريخ — إذن لما أطلق الرصاصة الأولى ، وقد مات الرجل قبلها بعُشْر الثانية من اصطدام الراس بالباب (...) سيظل التفوق الطبيعى للفرد القديم على الفرد الجديد (...) لو واجهه ابن زماننا البدائى لرأى البدائى — بدلا من ظهره — تقلصات فى الوجه وجحوظا فى العينين وفماً فاغراً ، اشياء تنطق بالخوف الصريح ، هنا كان البدائى لاشك سيتراجع بهذى التجربة والغريزة الإلهية — **التى لن نسمح لأحد بأن يشككنا فيها** ، ولما حدث شىء » . إن هذه الكلمات قد تُعلى بغير شك من شأن ما هو **طبيعى** وما هو غريزى ، ولكنها لا تتجاهل منحة **الوعى والتاريخ** وهى تعلى من شأن ما هو **طبيعى وغريزى فى مواجهة ماهو زائف ومفتعل وغير إنسانى** فى حضارتنا .

ليست هناك فى تقديرى — رؤية نكوصية عن الحضارة فى . هذه القصص الأخيرة أما القول بهاجس الموت فى هذه القصص فأخشى أن يخضعنا هذا القول لأساطير قرى الصعيد التى صورتها لنا قصص « يحيى الطاهر عبد الله » بدلا من أن يحررنا منها

خلاصة الأمر اننى أرى أن هذه القصص هى تتويج لمسيرته الصاعدة نحو التعبير الشعرى المكثف الخالص فى إبداعه الأدبى .

ولكن اليس لهذا التكثيف الشعرى دلالة فى تطور رؤية « يحيى الطاهر عبد الله » للعالم ؟ ينبغى أن نتعرف أولا على هذا العالم وعلى هذه الرؤية . وهذا ما نحاوله فى الفقرتين التاليتين فى هذا المقال . وحسبنا أن نؤكد فى نهاية هذه الفقرة أن التكثيف الشعرى فى قصص يحيى الطاهر عبد الله يزيل الحواجز بين الأجناس الأدبية المختلفة من قصة ورواية وشعر ومسرح وهو ما تسعى إليه وتحققه اليوم الاتجاهات الأدبية المسماة بالحداثة التى تعد كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » من أبرز طلائعها الرائدة . وإن تكن امتداداً للكتابات المبكرة التى لم تنشر إلا مؤخرا لبدر الديب ، وإن اختلفت رؤيتها الاجتماعية والفلسفية . أما طابع السير الشعبية والانغماس فى وقائع الحياة الشعبية البسيطة سواء فى لغة كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » أو فى بنيتها التعبيرية ، فهى امتداد متطور لكتابات أديبنا الكبير « يحيى حقى » .

٢ — عالم إنسانى واحد :

تكاد اغلب عناصر عالم «يحيى الطاهر عبد الله أن تتحرك فى إطار مكانى واحد محدد هو صعيد مصر ، بل فى قرية محددة من قرى الصعيد هى قرية الكرنك . وتكاد تتكرر فى أغلب حكايات هذا العالم ، على اختلاف موضوعاتها وأجوائها ، بعض الأسماء والمعالم مثل مسجد عبد الله ، والمؤذن يوسف الأعور ، والشيخ موسى ، فضلا عن الأب المتسلط والأم المقهورة ، والجد الحافظ للتراث والأخ المتغرب ، كما تتكرر وتتزاحم العادات والتقاليد والطقوس والأوضاع الحياتية من زواج وطلاق وغيرة ، وموت وعقم وثأر وتراجم وحرمان جنس وعجز جنس وشذوذ جنس ومحرمات ، ومحاولات للتمرد على القيود وانتظار للبريد ، ودموع الرجال والنساء ، وفقر وأحلام بالغنى ، وحرمان ووحدة ونهر ومرض وعنف وقسوة إلى جانب المعالم الجغرافية والطبيعية والعملية من تخيل وشمس حارة وحيوانات أليفة كالدجاج والكلاب والحمير ، وطواحين وقنوات

وحوارى وبيوت من طين ، وروائح الماء العطن إلى غير ذلك .

وسنجد القرية الصعيدية تحتكر احتكاراً كاملا مجموعة **«الدف والصندوق»** وبمجموعة **«الطوق والإسورة»** وإن تناصفت مع حكايات الدين فى مجموعة **«ثلاث أشجار كبيرة تثمر برتقالا»** ومجموعة **«أنا وهى وزهور العالم»** و **«الرقصة المباحة»** و **«حكايات للأمير»** و **«حكاية على لسان الكلب»** وتختفى تماما من مجموعة **«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»** ومجموعة **«تصاوير التراب والماء والشمس»** .

على أننا فى القصص المتعلقة بالمدينة لا تتضح لنا معالم المدينة بتفاصيلها ، كما تتضح لنا معالم القرية فى قصصها بل تكاد المدينة أن تتركز فى **«خمارة»** ، أو فى حادثة فى شارع أو فى مطاردة ، أو فى وظيفة إدارية ، أو انتظار يائس لحبيبة ، أو تحايل على المعاش ، أو فيللا لأسرة غنية ، أو سيرك ، أو سقوط صعيدى من دعامة خشبية ، أو دركى وسكارى ولصوص ووجهاء . على أنها كلها معالم وحالات لانتعمق تفاصيلها ، ولا نتعرف على قيمها إلا من بعيد أو بشكل عابر هامشىّ ولايبرز من معالم المدينة غير تضاريسها الخارجية فلا تكون غير مجرد مسارح وساحات لأحداث وأفكار وقيم .

وإذا كانت القرية تبرز ككيان محدد وكتلة متداخلة صماء من حيث تضاريسها المادية والمعنوية والقيمية ، فإن المدينة يغلب على ملامحها المشتتة المفككة أطياف المعانى والدلالات المجردة بشكل جهير أو ضمنى من استغلال وقهر ومطاردة وفقر وغنى وعدوان وتشيؤ لإنسانية الإنسان وامتهان لكرامته ، أو ضياع ووحدة أو محاولة هزيلة لتضامن إنسانى وإذا كانت القرية تشكل كيانا مُحاصرا بقيود وأطواق مادية واجتماعية وقيمية جامدة ثابتة ، فإن المدينة تبدو أفقا مفتوحا على أشكال متنوعة من الضياع والقهر والقمع والاستغلال .

ولعل بروز تضاريس القرية الصعيدية هذا البروز التفصيلى الدقيق هو الذى يجعل من عالم «يحيى الطاهر عبد الله عالما صعيديا مغلقا فى جوهره ، كما يذهب بعض النقاد ، أو على أفضل تقدير ــ عند نقاد آخرين ــ عالماً من ثنائية استبعادية بين عالم القرية وعالم المدينة . ولاشك أن التضاريس البارزة للقرية الصعيدية هى التى تضفى على عالم «يحيى الطاهر عبد الله اتساقه وصلابته وملموسيّته ووحدته الفنية الحية إلا أن جوهر هذا العالم فى تقديرى ــ ليس فى تضاريسه الخارجية بقدر ما هو فى دلالته الإنسانية العامة التى تكمن وراء هذه التضاريس الريفية المسيطرة ، والتى تزول بها حتى هذه الثنائية الاستبعادية بين القرية والمدينة .

فى مجموعة «يحيى الطاهر عبد الله» الأولى **«ثلاث شجرات كبيرة تثمر برلاتقالا»** قصتان صغيرتان تتلو إحداهما الأخرى مباشرة الأولى هى قصة **«الكابوس الأسود» وهى تُصوِّرُ مخموراً ضائعاً فى طريق عودته إلى العزبة تحت وابل المطر . وقد سبقت الإشارة إلى هذه القصة . والقصة الثانية والتالية مباشرة لقصة الكابوس هى قصة «معطف من الجلد»** ، وقد سبقت الإشارة إليها من قبل كذلك وتجرى أحداث هذه القصة فى المدينة وهى تُصَوِّرُ مثقّفا مطارداً يبحث عن مأوى ، عن مخبأ يحميه من مطارديه . تأتى هذه القصة مباشرة بعد قصة **«الكابوس»** وتبدأ هكذا : **«كان المطر مازال يسقط»** مما يكاد يوحى بأنها امتداد مباشر لقصة **«الكابوس»** السابقة التى تجرى فى القرية وتحت وابل المطر وعلى اختلاف عناصر القصتين سواء من حيث المكان ، أو من

حيث الهموم ، فإن هناك مايجمع بينهما ، بل يكاد يشكل منهما رؤية واحدة ، هى حصار السكون والظلمة والوحدة والخوف والمطر والخطر . وأكاد أتصور أن «يحيى الطاهر عبد الله قد قصد هذا قصدا بترتيبه وضع هاتين القصتين على هذا النحو المتتالى .

أردت أن أقول إننا برغم مانجده فى عالم يحيى الطاهر عبد الله سواء فى حكاياته القصيرة أو المطوّلة ، أو فى مقطوعاته الشعرية الصغيرة أو فى أحداث وعناصر عالمه بشكل عام ، من تمايز بين حكايات تقع فى المدينة الكبيرة وأخرى تقع فى الريف الصعيدى ، فإن عالما واحداً من الدلالات والقيم يوحّد بين هذه الحكايات جميعها ، بل نكاد نستشعر فى بعض حكاياته بشكل يكاد يكون تقريريا ــ بما يوحى بأننا لسنا هنا فى مكان محدد فى المدينة أو فى القرية ، وإنما نحن فى العالم على اتساعه . ففى قصة «الشجرة» نقرأ : ها هى ، ها أنا ، ها هو العالم ، وها هى الشجره . ياللسنوات إننا فى مكان محدد ، ولكننا لسنا فى مكان محددة ، نحن فى العلم ، نسعى لتحديد قيمة إنسانية عامة .

وفى مجموعة الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة نتحرك فى أحد شوارع المدينة المحددة ، ونتأمل مظاهر الفنى والوفرة والاستمتاع من خلال أحشاء جائعة وجسد عار وأقدام حافية ثم نقرأ : «**هنا ــ بالعالم ــ عربات على شاكلة الأوز والبط والنعام والنمور والظباء .. (....) وهنا ــ بالعالم ــ الرجل المخمور العائد إلى بيته يمشى على يديه وقدميه**»[٣٩] .

إننا نخرج من حدود الخصوصية المكانية إلى آفاق العمومية القيمية العامة . ففى كل مكان ، فى أى مكان ، سواء فى القرية أو المدينة نجدالإنسان المقهور المحاصر هو «ابن زماننا» كما نقرأ فى أكثر من موضع .

ولعلنا لاحظنا فى النص الطويل الذى نقلنا عن قصة «**الكابوس الأسود**» والذى يصوّر بيوت العزبة القروية كما يتخيلها هذا الريفىّ الضائع الذى يتجه إليها لعلنا لاحظنا فى رؤيته الخيالية أنه لا يقف عند معطياته القروية ، بل لايكاد يقدم لنا صورة للقرية ، وإنما يقدم لنا صوراً للمعاناة الإنسانية فى العالم اجمع بتنوع واختلاف طبقاته ومؤسساته وصراعاته فليس فى القرية أو تجربة القرية ما نقرؤه فى هذا النص من صور **الجرحى تحت الانقاض** والمرضى **داخل الانفاق** وبطن المناجم وصفق السلاسل بسيقان **الخيول وكرات الحديد والسياط فوق ظهور العبيد** فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت **قوس النصر**[٤٠] .إنه لايصور لنا عالم القرية أو عالم المدينة ، إنما يصور لنا العالم بما يزخر به من استبداد واستغلال وقمع وقهر . ففى قلب هذه القصة القروية يصدر عن هذا القروى المحاصر «بالسكون والظلمة والتعب» الذى يحس بأن روحه منهكة وأنه فعلا

مضطهد ومقهور ، وأنه حقيقة متعذب» وقد شعر بالخوف لأنه «مخمور ووحيد» . من هذا القروى تصدر هذه الرؤية الشاملة للعالم ، لزماننا . وفى هذه الرؤية يتواجد العالم ، قراه ومدنه ، فى محنة واحدة .

نعم هناك الخصوصية الطاغية للقرية الصعيدية فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» وهناك كذلك الخصوصية المتميزة للمدينة ولكن هناك مايجمعهما والعالم فى رؤية مأساوية واحدة لاتقوم ثنائية فيها بين القرية والمدينة ، بين صغار وكبار ، بين رجال ونساء ، بين حضور وغياب بين قدرة وعجز مع وجود هذه الثنائيات وغيرها بل تقوم ثنائية أساسية جوهرية فى هذا العالم بين الإنسان القاهر والإنسان المقهور بين الحاكمين والمحكومين ، بين الأغنياء والفقراء ، بين قوى الاستغلال وقطيع المستغلين ، بين الاستعلاء والامتهان بين الوفرة والكفاف ، بين السلطة والاغتراب ، أو باختصار رمزى بين الأسود والأبيض وما أكثر ثنائية الأسود والأبيض فى أغلب حكايات «يحيى الطاهر عبد الله إن الإحساس بطوق القهر والقمع والتسلط والاضطهاد والاستغلال ، والفروق الطبقية واغتراب الإنسان ، وانعدام الحوار والتواصل الإنسانى ، هو إحساس نستشعره فى لحم الواقع الحى الذى يصوغه عالم «يحيى الطاهر عبد الله صياغة فنية مبدعة كما نستشعره فيما يحيط ويصدر عن هذا اللحم الواقعى الفنى الحى من عنف وقسوة وانتقام وحرمان وحب مجهض وخيالات ورؤى وأحلام وهواجس وأساطير وطقوس ، وحالات وأشكال من السلوك خارج منطق الواقع والمعقول وإن تكن تزيد هذا الواقع صلابة واتساقا ومصداقية .

وبرغم صلابة هذا الواقع الفنى واتساقه ومصداقيته الداخلية ، ورغم عمومية الإنسانية فإننا نتبينه كذلك امتداداً فنيا لواقع محدد مرجعىّ ليس هو مجرد واقع القرية الصعيدية أو واقع المدينة الكبيرة ، وإنما هو واقع مصر عامة . نعم مصر بوجه التحديد وفى مرحلة بعينها . مصر من سنوات التحول من سلطة الإنجليز إلى سلطة الضباط ، إلى سنوات التحول إلى سوق الانفتاح[٤١] السعيد والغلاء الفاحش والتسلق الاجتماعى بالفساد والتخلف ، والخنوع والتبعية ، والقمع ، وتفاقم الفروق الطبقية ، وسيطرة أخلاقيات الدولار العربى النفطى[٤٢] وشققه المفروشة ، ولياليه الفاسقة الزاخرة بالشذوذ ، فضلا عن التصالح مع العدو الإسرائيلى . إنه زمان محدد ، ولكنه كأنما هو «آخر الزمان» على تعبير «إسكافى المودة» .

هذا هو عالم «يحيى الطاهر عبد الله ليس عالما قرويا صعيديا خالصا ، رغم غلبة التضاريس الصعيدية عليه ، وليس مجرد عالم من الثنائيات بين القرية والمدينة ، بين عناصرهما المختلفة من رجال ونساء وكبار وصغار وحياة وموت ، وحضور وغياب إلى غير ذلك ، إنما هو فى الجوهر عالم وقدرة وعجز إنسانى شامل رغم ما فيه من

خصوصيات وتنويعات واختلافات . إنه عالم المحنة والمهانة التى يعاينها الإنسان فى زماننا ، فى عصرنا ، الإنسان المصرى ، والإنسان العربى والإنسان الفلسطينى ، والإنسان عامة .

ولم يكن التطور التعبيرى عن هذا العالم من البنية ذات الأحداث التفصيلية إلى البنية الشعرية الغنائية المكثفة إلا اقترابا من الهمّ الإنسانى العام ، واكتشافاً لجذره الأساسى ، الذى يعانى منه **أبناء زماننا** ، دون أن نفتقد الإحساس بهمومنا الخاصة ، وذلك عبر التعبير الفنى الرفيع عنها بمعالمها وعناصرها ومعطياتها وناسها وأوجاعها ورموزها الحية .

ونتساءل أخيرا : هل هذا العالم فى عموميته وخصوصيته عالم قدرىّ مصمت نهائى ودائرة مغلقة ، لافكاك فيها ولافكاك منها ، كما يقول بعض النقاد ، هل هو عالم الغابة على حد تعبير الاستاذ حسين حمودة[٤٣] ؟ وهل هو العالم الذى يسود فيه منطق الثبات والاستمرار ، ويكشف عما فى رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للمصير الإنسانى من مأساوية وتشاؤم على حد تعبير د. صبرى حافظ[٤٤] ؟ ، هل هو عالم الانتظار المستمر لجودو الذى لا يأتى أبدا مهما كرّت السنوات ، فى انتظارنا كما ترمز بعض حكايات «يحيى الطاهر عبد الله»[٤٥] نفسه ؟

٣ ــ حذار من الخلط بين نابليون وبيتهوفن :

فى قصة «معطف من الجلد» يقول صاحب البيت للزائر المطارد **«يا راجل إزاى تخلط بين نابليون وبيتهوفن[٤٦]» وقد تكون الملاحظة عابرة فى هذه القصة ، ولكن ليس هناك شىء عابر فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» على أن العبارة تقدم رمزاً للسلطة ــ ممثلا فى نابليون** التى تطارد الزائر كما تقدم رمزا لرفض السلطة والتسلط ومقاومتها ، ممثّلا فى «بيتهوفن» الذى مزّق إهداءه لإحدى قطعه الموسقية لنابليون عندما احتكر نابليون السلطة لنفسه وخرج على مبادىء الثورة الفرنسية .

وفى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» تسود السلطة بأشكال مختلفة ، سواء بشكل معنوى فى تقاليد وأعراف ومحرّمات وأطواف قيمية ، وتشريعية أو بشكل مادّى فى ثروة واستغلال ، وقهر وقمع ، ويتساوى الأمر فى المدينة أو القرية ، رغم اختلاف تضاريسهما المادية والمعنوية . ولهذا يبدو هذا العالم عالما سلطويا كابوسيا مغلقا بحق كما يوحى النصّ الذى اقتطعناه من قصة الكابوس الأسود» وهو النص نفسه الذى استند إليه الاستاذ «حسين حمودة» فى بعض ما استند إليه لوصف جوهر عالم «يحي الطاهر عبد الله» بأنه غابة[٤٧] .

أما **بيتهوفن** فموجود فى هذا العالم فى تجليات مختلفة تعبر عن فقد ورفض للسلطة والتسلط لما هو موجود فى محاولات مختلفة من الحلم والتمرد والخروج على السلطة لإقامة عالم إنسانى آخر . على أن هناك – للأسف – فى العالم عامة من يخلطون بين نابليون وبيتهوفن فى كتاباتهم ومواقفهم . وبهذا يميّعون الصراع فى العالم . على أن عالم « يحيى الطاهر عبد الله » يقّسم بهذا الحسم والتمييز الطبقى الدقيق بين نابليون وبيتهوفن ، بين المتحكمين القاهرين والرافضين الناقمين المتمردين . حقا ، إننا لا نجد فى عالم يحيى الطاهر عبدالله ما يكشف عن كسر للطوق ، وخلاص جذرى منه ، أو عن آمان لتغيير جوهرى . ولكننا نجد على الاقل هذه المحاولات المتطلعة لتحقيق ذلك . ولهذا قد يبدو عالم « يحيى الطاهر عبدالله » غابة بالفعل على حد قول الأستاذ « حسين

حموده » على أن وصف هذا العالم بأنه غابة هو وصف آليّ يفْرض تصوراً يتعلق بالحياة الحيوانية على حياة أخرى مختلفة هى الحياة الإنسانية . نعم ، ما أكثر أوجه الشبه بينهما ، وما أكثر استخدام « يحيى الطاهر عبدالله » لرموز الحيوانات لتصوير عالمنا الإنسانى ، كما يشير إلى ذلك باستفاضة الاستاذ « حسين حمودة » [٨٤] . إلا أننا نجد فى عالم « يحيى الطاهر عبدالله » – إلى جانب ذلك – اتجاها إلى انسنة الطبيعة والحيوانات والأشياء كما سبق أن أشرنا . على أن وصف عالم الإنسان بأنه عالم الغابة ، يفضى — رغم رمزيته — إلى ما يشبه تأييد ظواهر هذا العالم الإنسانى ، وتجميدها وتكريسها فى نمط صراعى واحد ، هو النمط الداروينى الذى يفقد هذا العالم تاريخيته ، ويحرمه من تغير كل إمكانية لوعى أوتطلع إلى تجاوز . وهى صورة أخرى من صور الحكم على رؤية عالم « يحيى الطاهر عبد الله » بأنها رؤية تعبر عن ثبات واستمرار دائرة مغلقة لافكاك منها . وفى تقديرى اننا لسنا مع قصص « يحيى الطاهر عبد الله » فى غابة ، بل فى عالم إنسانى ، جدّ إنسانى ، وفى زمان محدّد . وفى شروط اجتماعية وتاريخية محدّدة ، نستطيع أن نتبينها ونستقرئها فى أغلب قصصه نحن فى عالم إنسانى متصارع وإن تكن الغلبة فيه لشروط اجتماعية وتاريخية قامعة قاهرة . ولكنها شروط تاريخية وليست شروطا أزلية أبدية مطلقة .

إن عالم «يحيى الطاهر عبد الله» رغم مافيه من ثوابت قاهرة وأطواق خانقة ، تتحرك داخله مظاهر عديدة من النقد والتمرد ، ومحاولات الخروج والتحرر ، بل والدعوة الضمنية والجهيرة إلى التغيير وهنا أتحسس طريقى بحذر حتى لا أفرض رؤيا أيديولوجية خاصة على عالم «يحيى الطاهر عبد الله»وهى من حق أى قارىء ودارس لأدبه على أية حال . ولكنى فى الحقيقة أحاول أن استقرىء ما اقول من بنية نصوصه ، ومن بعض تعابيره .

على أنه من التعسف — بادىء ذى بدء — القول بثبات واستمرارية عالم «يحيى الطاهر عبد الله» ومشابهته بالغابة ، وبالتالى إضفاء الطابع المأسلوى المتشائم عليه ، بهذا الشكل المطلق ذلك أن تصوير الثبات ومعالم الجمود ومايتضمنه من تخلف وفساد وحصار وسيادة لقوى القمع والقهر فى التعايير الأدبية والفنية ، لايعنى بالضرورة تكريس هذه الصورة واعتبارها أبدية الاستمرار . بل على العكس تماما . فبمدى عمق التعبير الأدبى والفنى وصدقه وملموسيته فى تصوير مافى الواقع من ثبات وجمود وتخلف وقمع وحصار ، يتولد الوعى بالشرط التاريخى لهذا الواقع . فلا يقف بنا عند حدود الإحساس بالمهانة واليأس أو الحزن، بل يفجر فينا روح النقد ، وإرادة التجاوز والتغيير ، وفى قلب قصة من قصص يحيى الطاهر عبد الله نتعلم هذا الدرس . تقول شخصية من شخصيات «يحيى الطاهر عبد الله» فى قصته حصار طروادة فى مجموعة **«ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً تقول هذه الشخصية : «الحزن المفاجىء مرض عصبى يعرفه المثقف عندما يصطدم وعيه بشرط التاريخ»** المهم إذن أن يعى المثقف الشرط التاريخى لتنتهى أحزانه ، ويتمكن من تحويل أحزانه إلى افعال تهدم وتبنى وتغير وتبدع ، وإلا أصبح حزنه ضحكا لايختلف كثيرا عن حزنه كما تقول القصة نفسها[٥٠] إن تجسيد الحصار والطوق والدائرة المغلقة والشلل بما يعنيه من قهر ومهانة وعجز واستغلال واستبدال وتغييب لإنسانية الإنسان ، هذا التجسيد الذى يحققه الإبداع الأدبى والفنى ، هو تنمية للوعى وهو تنمية فى الوقت نفسه للقدرة على النقد والقدرة على التغيير الجوهرى .

حقا ليس فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» مايكشف عن إمكانية للتغيير الجوهرى ولكن هناك محاولات عديدة فى العديد من قصصه ، لهذا التغيير ، سواء كانت منحرفة أو مجهضة فقد يكون هذا بمحاولة الصعود الاجتماعى بمختلف وسائل الاستسلام والتبعية والعبودية والمهانة وخيانة القيم والتكيف مع من بيدهم الأمر سواء كانوا إنجليزا أو ضباطا محليين أو تجارا ، وقد يكون بالخروج من القرية والتغرب والعمل بعيدا عن شرط القرية ، وقد يكون بالتمرد على الشرط الأخلاقى والاجتماعى بارتكاب الخطيئة أو بالسرقة أو بالنصب والاحتيال إلى غير ذلك . إلا أنها جميعا محاولات تنتهى إلى زقاق مقفل ، إلى الخضوع فى النهاية للدائرة المغلقة وللشكل السائد المفروض .

على أن هناك محاولات أخرى للخروج بالتحايل والمكر فى قصص «يحيى الطاهر عبد الله » ورائد هذه المحاولات هو «إسكافى المودة» فى مجموعة «**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» و «**تصاوير من التراب والماء والشمس**» وهى شخصية مستمدة من «**ألف ليلة وليلة**» ومن «**السير الشعبية**» وإن كنا نجد إرهاصا لها فى حكاية من حكايات «يحيى الطاهر عبد الله» فى شخصية الاستاذ فصيح المحامى الفهلوى فى قصة «**قفص لكل الطيور**»[٥١] .

على أن هذه المحاولات الماكرة ، المتحايلة لاتفضى كذلك إلى تغيير فى الواقع الموضوعى ، بقدر ما تفضى إلى فرجة للتنفس والفضفضة وإن أخضعت الإنسان فى كثير من الاحيان إلى حالات من التشيؤ ، فيصبح شجرة تارة وخروفا تارة ثانية وجرادة تارة ثالثة[٥٢] .

على أن أبرز اشكال الخروج فى قصص «يحي الطاهر عبد الله» هو الوعى الرافض لما هو سائد مسيطر ويتمثل هذا فى العديد من أشكال السخرية والمفارقة والفضح والإدانه للسلطة والحكام وتبرير الخروج على القوانين السائدة إلى غير ذلك . فهناك مثلا المفارقة فى هذا الحديث عن الصعايدة الذين يبنون العمارات ولايستطيعون سكناها[٥٣] وهناك المفارقة الفظّة فى قصة «**اليوم الأحد**»[٥٤] بين موقف المرأة التى قتل صاحبها شخصيا بعربته الفيات السوداء وهى تدير رأسها للجثة ، ووقف بائع الجرائد الذى يغطى الجثه بجرائده رافضا أخذ ثمنها من القاتل صاحب العربة والعامل بدكان الأحذية الذى يغسل مكان الجثة بالماء ويكنسه بمكنسة[٥٣] فضلا عن التوازى والتماثل فى نهاية القصة بين طيران الذباب وانطلاق رتل من السيارات ! وهناك السخرية من الحكام وتصويرهم فى صورة حشرات «**فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر**»[٥٥] ، واعتبارهم **اللصوص الحقيقيين** . «**اكبر اللصوص هم حكام اى بلد فيها لصوص وسرقة حياة الناس هى اكبر السرقات**»[٥٦] . وهناك هذه المقارنة بين اليانكى الأمريكى والموت : «بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد «اليانكى نظير الموت : كلاهما يسلبك ظلّك» وهذا والله حق ناقص فاليانكى بظل كبير (وما الموت هكذا) واليانكى يجبّ بظلّه الكبير كل ماعداه من ظلال ــ إلا أن الظلال تبقى ظلالا فى ظل واحد كبير (وما هكذا **يفعل الموت**)»[٥٧] .

ثم هناك هذه الإدانة الحادة للعدو الإسرائيلى «**عدو خسيس لايتورع عن قتل الأهالى غير العسكريين**»[٥٨] «**اليهودى مالك البيارة الجديد يريد حفر بئر(....) قال : «ادفع الاجر لما تحفروا عمقا للبئر بطول قامتكم**» فعل أولاد العرب ما أراد الخبيث فأهال اليهودى كارهُ

العرب الترابَ على الرجال ودفنهم أحياء وقال : «هذا هو العمق الذى أريده لبئرى»[٥٩] «عصابات اليهود أعملت السلاح فى ابن العرب وبنت العرب والإنجليز جلوا عن فلسطين وسلموها لليهود وفاء لعهد قديم ، وجيوش العرب انكسرت **بالخيانة والسلاح الفاسد**»[٦٠] .

وهناك أخيرا هذه السخرية الناقدة لعصر الانفتاح : «عاون **الرجل ــ فى ظل الحريات ــ تجار السوق السوداء وشاركهم** . ولعب معهم لعبة إخفاء السلعة فى مكان بعيد ، وطرح سلعة بديلة أقل جودة فى المكان القريب ، وفى تنقلاته خلف السلعة بين القرى والمدن ــ لحق به عهد الانفتاح السعيد ــ فضارب الرجل بما جمع من مال وربح (....) وحفظ المال ــ يا إخوان ــ يجعل بالكُم فى أمان ويجنبكم الخوف من التفكير فى أمور مثل تلك التى تكلمنا عنها الراديوهات .. وما حدث من الغوغاء فى الشهر المشئوم قد يكون مقدمة من المقدمات»[٦١] .

وماحدث من الغوغاء فى الشهر المشئوم هى الانتفاضة الشعبية فى ١٨ ، ١٩ يناير المعروفة . على أن الأمر لم يقف فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» عند حدود السخرية والنقد والرفض والإدانة ، بل تعداه كذلك إلى التمرد والدعوة إلى المواجهة والمقاومة والثورة .

فى قصة «**قابيل الساعة الثانية**» نتابع هذا الموظف الصغير فى قصة المطحون فى محاولته لأخذ إجازة من مديره بشكل قانونى ، وعندما يعجز عن مقابلة المدير يقرر السفر دون طلب إجازة .. «**الحق يؤخذ ولايعطى (...) اللى عايز حاجة ياخدها (...) انا عايز يومين راحة .. حاخدهم ...**»[٦٢] .

وفى قصة « **الدرس** » نستخلص هذا الدرس الأخير «**شىء واحد كان بإمكانه ان ينقذ الرجل** المقهور : **المواجهة**»[٦٣] .

وفى قصة «العالية» يتحدى محمدانى تحذير أمه والريح الهوجاء ، والخوف ويطلع الشجرة العالية ، وتجعل الشجرة جذورها أوتادا فى الأرض لتقاوم الريح[٦٤] .

وفى قصة «رؤيا» ننتقل من إرادة المواجهة والمقاومة إلى الدعوة إلى الفعل . إنها فى الحقيقة دعوة وليست مجرد رؤيا إن ساكن العلا قد منع الماء عن الشجرة ليهلك زرعك قوت اولادك إنها الزيتونة المباركة فى الوادى المقدس . هل نترك ورقها يذبل وفرعها يجفّ . ستهلك شجرة الجد القائمة منذ الأزل «**ارفع فاسك المصرية** وبيديك القادرتين هاتين : إضرب مزق واجرح الأرض كما لو كنت تقتل حية مزق جسد الصخرة .. وارفع حاجز الموت عن **الشجرة التى تمنحك الظل والثمرة**»[٦٥] .

وفى قصة « **فى الحلم يعشق الموتى**» التى سبق الإشارة إليها ، ترتفع الطائرة الورقية التى صنعها الملّاح الماهر ، صانع الصندوق والقارب» إنه سنوحى ممثل تاريخنا العريق المستمر ، لتواجه طائرة عدوّنا . لابد أن يتواصل التاريخ تاريخ المقاومة والاكتشاف « **لاتفلت الخيط** »[٦٦] . **انت من صلبى . لا تفلت الخيط** .

وفى قصة «**كلام للبحر**» نقرأ هذه الحاشية الأخيرة بعد ماقدمته القصة من مظاهر الاستغلال والفساد فى عهد الانفتاح السعيد ، نقرأ : «**مالُ السفينة فى البنوك المتحدة ــ رغم تعدد الجنسيات ــ سهامُ تصيب المجموع المهلهل ، والجامعة المتحدة الواعيـة ببيانها ــ يابحر ــ لهـا الغلبة ولهـا الأرض بطيباتها .. هل تفهمنى يابحر**»[٦٧] .

إنها فقرة أبلغ وأوضح من أن تفسر لاقوة للشركات المتعددة الجنسية ولا تأثير لها إلا إذا كان المجتمع مفكّكا مهلهلا . أما إذا اتحدت الجماعة وتسلّحت بالوعى ، فالنصر لها ولحقها فى طيبات أرضها . وأتساءل : ماذا يعنى الحديث إلى البحر؟ إنه ليس إلقاء الكلام فى البحر ! بل هو توجيه للكلام إلى من يستطيع حمل أمانته وتحقيق أهدافه هل من التعسف أن أقول : إنها دعوة صريحة موجهة إلى الناس ، إلى جماهير الناس ؟ الا يفضى السياق العام وخاصة فى فقراته الأخيرة إلى هذا التفسير ؟ ألسنا نستطيع أن نجد سندا لهذا التفسير فى قصة أخرى من قصص «يحيى الطاهر عبد الله» هى **قصة طاحونة الشيخ موسى** ؟ ففى هذه القصة يقف أبناء القرية فى مواجهة الخواجة يسّى الذى يحاول أن يدير طاحونة فى القرية . ففى أساطيرهم أن الطاحونة لايدور مكنها إلا إذا تغذت بدم بعض أولادهم ولهذا يقفون ضد إدارة الطاحونة خوفا على أولادهم . والقصة تطلق على هذا التجمع من أهالى البلد حول الخواجة مرة اسم «**الحائط الأخرس**» لرفضهم حجة الخواجة ، ومرة أخرى اسم « **الحائط الإنسانى**» **الذى يقف سداً فى** مواجهة مشروع الخواجة ، ومرة ثالثة اسم «**البحر الإنسانى**» ! ألا يسند هذا تفسيرنا لمعنى البحر فى قصة كلام للبحر أى الجماهير التى ينبغى أن تتحد وتعى فى مواجهة البنوك المتحدة .

وفى فقرة فى مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» يبرز واضحا الحلم بالثورة «**توقف العربجى ليستريح ، وطلب من الله أن يحرق عمال البلدية ومالبث أن سحب العربة بصاحبه الإسكافى ـــ الذى كان يغنى أغنية قديمة تثير الشجن : عن ريح يقال إنها هبت فى زمان قديم ـــ ويقال إنها ستهب فى زمان مقبل**» وفجأة سكت الإسكافى عن الغناء خوفا من رجال الدرك ونزل من العربة وترك العربجى يعقد لسانه ثلاث عقد[٦٩] ، ولكنه رغم هذا يظل يحتضن فى أعماقه أغنية الريح المقبلة !

وفى نهاية مجموعة «**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» يقول «إسكافى المودة» المخمور لنفسه : **ضم القبضة واشهر السبابة كالعادة . نعم مسدسك المميت لو كنت املك لاشتريت**»[٧٠] ! ؟

حقا ، إن إرادة التحدى والتغيير والثورة فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» هى حلم ودعوة فى ظل محاصرة خانقة سوداء ولكنها تعبر عما يتفجر داخل هذا العالم من معاناة ونقد ورفض وإدانة وتطلع إلى عالم آخر .. وهذا يعنى أنه ليس عالما مغلقا أزليا أبديا فى ثباته واستمراريته ، وأنه ليس عالم الطبيعية الحيوانية الداروينية . وإنما هو عالم الإنسان الذى يعانى ويحلم ويتمرد ويتطلع إلى تغيير ، ويسعى إليه بالوعى النقدى ووحدة الإرادات الفاعلة والإبداع المسئول ..

●

هذه فى تقديرى هى رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للمصير الإنسانى بل هذه هى دعوته ورسالته المتسقة الواعية العميقة الشديدة الإحساس بالمسئولية ، والتى تترقرق شفافية وإخلاصا ومحبة للإنسان والحقيقة والفن ، والتى استطاع أن يعبر بها وعنها تعبيرا فنيا رفيعا فى مختلف أبنيته وأساليبه القصصية والشعرية .

على أن هذه هى مجرد قراءة بين قراءات عديدة ممكنة أخرى لأدب هذا الكاتب الفنان الإنسان العظيم .

(*) اعتمدنا فى قراءة نصوص يحيى الطاهر عبد الله على « الكتابات الكاملة » دار المستقبل العربى — الطبعة الأولى [١٩٨٣]

(١) رسالة جامعية لم تنشر حصل بها الاستاذ « حسين حموده » على درجة الماجستير فى الأدب الحديث من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٩٠ بعنوان : دور يحيى الطاهر عبد الله فى القصة القصيرة [١٨٦٥ — ١٩٨١] .

أضيف إلى هذه الرسالة بعض الدراسات الأخرى القيمة عن أدب « يحيى الطاهر عبد الله » التى أمكننى الاطلاع عليها والاستفادة منها وهى : بهاء طاهر : الكاتب الكلمة — الموقف . مجلة خطوة — القاهرة العدد ٣ عام ١٩٨٢

- سعد الدين حسن . « تصاوير من الماء والتراب والشمس مجلة فصول . القاهرة . يناير — فبراير — مارس ١٩٨٢
- سيد البحراوى : دلالة النهايات فى قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة . مجلة خطوة العدد المذكور سابقا .
- صبرى حافظ . مجلة فصول . العدد المذكور سابقا [قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة]
- على الراعى : « الطوق والإسورة » عدد خطوة السابق ذكره
- لطيفة الزيات : « الواقع والاسطورة فى أنا وهى وزهور العالم » مجلة خطوة العدد السابق ذكره .
- محمد بدوى : جماليات التشكيل الفولكلورى فى رواية الطوق والإسورة فصول . مايوز ١٩٨٩
- نبيلة ابراهيم : عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله مجلة الف . العدد ٩ ربيع ١٩٨٩ .
- نعيم عطية « زهزر العالم وعالم الدهشة » مجلة خطوة العدد السابق ذكره .

(٢) يحيى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة المرجع السابق ذكره ص ١٨٣ — ٣٢٠ .

(٣) لاحظ الاستاذ حسين حمودة هذا الأمر وأشار إليه فى رسالته .

(٤) قصة « المعطف الجلدى » الكتابات الكاملة . ص ٢٤

(٥) قصة « انشودة الطراد والمطر » المرجع السابق ص ١٥٧

(٦) المرجع السابق ص ١٢٨

(٧) المرجع السابق ص ١٣٤

(٨) المرجع السابق ص ٣٤٥

(٩) المرجع السابق ص ٣٤٥ إلى ص ٤١١ للمقارنة بين « الطوق والأسورة » وما طرأ داخلها من تغيير فى بنية قصتى « الشهر السادس » و« الموت فى ثلاث لوحات » .

١٠ ـ قصة الكابوس الأسود . و« الموت فى ثلاث لوحات » .

١١ ـ ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً المرجع السابق ص ٧٩ ـ ٨٠ .

١٢ ـ المرجع السابق ص ٨٩ .

١٣ ـ أنا وهى وزهور العالم . الكتابات الكاملة ص ١٧٦ .

١٤ ـ فى الحلم يعشق الموتى . المرجع السابق . ص ٢٥٢

١٥ ـ الكابوس الأسود . ص ٢٠

١٦ ـ ليلة الشتاء . ص ٢٠

١٧ ـ المهر ص ٩٤

١٨ ـ انشودة الطراد والمطر ص ١٥٨

١٩ ـ الدف والصندوق ص ١٤٨

٢٠ ـ القاعات بطيئة ومنظمة ايضا ص ١١٥

٢١ ـ الفخاخ منصوبة للعشاق ص ١٢٧

٢٢ ـ الفلسطينى ص ٢٣٤

٢٣ ـ العالية ص ١١١

٢٤ ـ إلى الشاطىء الآخر ص ١٧٠

٢٥ ـ قصة « الوارث » ص ٣٥

٢٦ — قصة الموت فى ثلاث لوحات ص ١٣٥

٢٧ — قصة « تلاوة ماسونية » ص ١٦١
٢٨ — قصة « الدرس » ص ١٧٥
٢٩ — قصة « وغدا أيضا الأحد ص ٢٣٧
٣٠ — قصة « الفلسطينى » ص ٢٣٤
٣١ — ص ٢٥٧ — ٢٢١
٣٢ —— ص ٤١٥ — ٤٤٧
٣٣ —— ص ٤٥١ — ٤٨٧
٣٤ —— حسين حمودة : رسالة الماجستير المشار إليها سابقا . صفحة ٢٥٠ وما بعد فى نسخةالالة الكاتبة التى لم تطبع بعد .
٣٥ —— حسين حمودة: المرجع السابق ٣٥٩ — ٣٦٢ .
٣٦ — قصة الموت ص ٢٤٦ .
٣٧ — قصة الدرس ص ١٧٥
٣٨ قصة الشجرة ص ١٥٣
٣٩ — « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٢
٤٠ — الكابوس اوسود ص ٢١
٤١ — قصة « كلام للبحر » ص ٢٢٢
٤٢ — قصة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٧٢
٤٣ — حسين حمودة : مرجع سبق ذكره الفصل الثامن من ص ٣٦٤ وما بعدها
٤٤ — د . صبرى حافظ : مجلة فصول يناير فبراير مارس ١٩٨٢ ص ٢٠٥
٤٥ — قصة « غدا أيضا يوم الأحد » ص ٢٣٧
٤٦ — قصة « معطف من الجلد » ص ٢٨
٤٧ — حسين حمودة : المرجع السابق ذكره ص ٣٦٥ وما بعدها
٤٨ — حسين حمودة المرجع السابق والوضع نفسه .
٤٩ — قصة حصار طرواد ، ص ٣١
٥٠ — نفس المرجع السابق ص ٣٢
٥١ — قصة قفص لكل الطيور ص ٢٩٥
٥٢ — الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٤ — ٤٥٦
٥٣ — حكاية الصعيدى ص ٢٨٠
٥٤ — قصة اليوم الأحد ص ١٥٥
٥٥ —— قصة الكابوس الأسود ص ٢١
٥٦ — تصاوير التراب والماء والشمس ص ٤٢٨
٥٧ — قصة الحكاية المثال ص ١٩٨
٥٨ — قصة أغنية العاشق إيليا ص ١٨٥
٥٩ — اراجيف واسمار ... وقائع أيضا ص ٣٨٨
٦٠ — نفس المرجع والموضوع .
٦١ — قصة كلام للبحر ص ٢٢٣
٦٢ — قصة قابيل الساعة الثانية ص ٦٠
٦٣ — قصة الدرس . ص ١٧٥
٦٤ — قصة العالية ص ١١١
٦٥ — قصة رؤيا ص ٢٣٢ — ٢٣٣
٦٦ —— قصة فى الحلم يعشق الموتى ص ٢٥٢
٦٧ — قصة كلام للبحر ص ٢٢٣ [والتخطيط لنا]
٦٨ — قصة « طاحونة « الشيخ موسى ص ٣٨
٦٩ — مجموعة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ص ٤٦٧ [والتخطيط لنا]
٧٠ — نفس المرجع السابق ص ٤٨٨

أحمد عنتر مصطفى

زيارة أخيرة لقبو العائلة

« الزمان مضطرب ؛
وياللكيد اللعين
ان اكون انا قد وُلدتُ
لاصلح منه اضطرابه .. »

هاملت / شكسبير

●

.. أعرفُ الآنَ أنَّ الزمانَ انتهىٰ للبلادةِ ؛
والشجرَ المُتَفَيِّأَ للظلِّ . ،
إذ تُوغِلُ الفأسُ فى رُوحِهِ .. ؛ ينتهى للحرائقِ .. ،
أو ينتهى للبيوتِ رُفوفا .. مَوَائِدَ .. ؛
.. (.. ليسَ أراجيحَ للطفلِ فى الزمنِ المعدنىِّ ..) ؛
وأذكرُ آخرَ نَاىٍ سمعتُ .. ؛ وكان بقريتنا فى مساءٍ بعيدٍ ..
بعيدٍ .. ،
.. (.. وكانتْ علىٰ حالِها .. ؛

لم يمرَّ قطارُ الضجيجِ علىٰ روحِها بَعْدُ .. ؛
لَمْ تكُ أكبادُها النازحاتُ إلى مدنِ النفطِ طَارَتْ .. ؛
ولا النازفاتُ دَم العُمرِ .. عادَتْ ..) .. ؛
وكانَ شَجِيًّا .. حَزِينًا ..
آهِ .. كيفَ تَسَلَّلَ مُرتَحِلاً فى الدماءِ .. ؛
ومُرتَدِيا جسدى ؛ وافترس اللحمَ طِينًا .. !!
كانَ يُورقُ فى القلبِ .. ؛
يَمْتَدُّ فى غَسَقِ الأُمسياتِ ؛ ويبقَىٰ دَفِينًا
كَيْفَ ؛ والذكرياتُ تَشِيخُ ؛ استكنَّ إلى الروحِ مُنْزوِيا ؛
حَيْثُ ظَلَّ جَنِينًا ؟؟ !!

● ●

.. ظِلُّنا هذه الأرضُ .. ؛ يتبعُنا .. ؛
ظِلُّنا هذه الأرضُ .. تَأْخُذُ شَكْلَ الرصاصةِ حِينا ..
لتخترقَ القلبَ .. فينا ..
هلْ لَنَا أَنْ نَفِرَّ قليلاً .. ؛
ونأوى إلىٰ جبلٍ لا يُطَاوِلُهُ الماءُ .. ؛ نُذْعِنُ لِلذكرياتِ ..)
نُهَذِّبُ أمنيةَ الروح شيئا .. فشيئا .. ؛ وَنَدخُلُها آمِنِينَا ..
إنه الحلمُ إذْ يتشكَّلُ فينا .. ويَغْضي على الموت .. ؛

يلبسُ مِنْ زَبَدِ الوهمِ بعضَ شُفوفِ الغلائلِ .. ؛
لكنَّهُ يتحدىٰ اليقينا ..
هو العمرُ .. ؛
اعرفُ كَيْف ارتمىٰ سِرْبُ أَيَّامِهِ فى الشَّرَاكِ .. ؛
وها هى بعضُ الظباءِ يراودُها الماءُ .. ؛ تَهفُو حَنينا ...
وأنجو بها ..
رُبَّما النبعُ كانَ كَمِينًا .. !!

● ● ●

أيها الشبحُ المستحيلْ ..
قالَ لى حارسُ الليلِ : إنكَ كنتَ هُنا .. ؛
وارتقبتُ ثلاثَ ليالٍ حُسوما .. ؛
وأومأتَ لى .. فتبعتُكَ مُسْتَلَبا مُسْتكِينًا ..
وها أنتَ تَهْبط بى درجَ الروحِ .. ؛
يا سيدى ؛ نحوِ مملكةٍ مِنْ غُبَارِ الصهيلْ
وتعرجُ بى لمقامِ الغُوايَةِ ؛
تفرطُ بينَ يدىَّ من الإرثِ لَغْوًا مَهينًا :
[.. ذُبَالةَ مَجْدٍ اثيلْ
صورةً فى إطارٍ قديمٍ لِجَدٍّ تمدَّدَ شاربُهُ .. كالفتيلْ

خِنجرا صدئا .. وَجِرَابا لسيفٍ كَوْشمٍ ؛
على حائطٍ وسَمتهُ الشُرُوخُ .. ؛
بَدا لَوْحَةً تتقاطعُ فيها الخطوطْ ..
عباءةَ شيخٍ ؛ مرقَّعةً ؛ تَتَهدَّلُ منها الخُيوطْ ..
قنديلَ زيتٍ ؛ وَتَحميلةً للتواشيحِ فِى مَقْطَعٍ مِنْ عَويلْ
وَمِسْبَحَةً لأبى ؛
حَيْثُ كانتْ أَصَابِعُهُ حَوْلَ حَبَّاتِها تَسْتَدِرُّ السماءَ ؛

وَحُقًّا مِن العاجِ فيه بقايا السُّعُوطْ
قِنَاعا لأمى ؛ وَقَدْ وَفَدَ الضَّيْفُ .. ؛
ثَمَّ أرائكُ سَاخَتْ قوائمُها .. ؛ وَرُفاتٌ لِعزٍّ قديمٍ ؛
بَقيَّةُ عُشْب طَفَتْ فى رُغَاءِ السُّيُولْ ..]
آهِ .. يا ذلكَ الشَبحُ المستحيلْ
انتَ تَوَّجْتَنى بالسَّرَابِ النبيلِ .. سِنينا ..
وَفى وَحْشَةِ القبرِ .. خَلَّفتنى ..
أُعَانِى رُطُوبَةَ هَذا الفَرَاغِ المُسَمَّرِ .. ؛
وَحْدِى .. ؛ سَجِينًا .. !!

يوسف أبو ريه

الكتاب فوق التل



كنت اعلم ان وراء الشارع الذى أعيش فيه تلاً مرتفعاً ، ولم أفكر فى الصعود إليه أبدا ، كنت أرى الدرج الذى ينتهى إليه والحجارة الكبيرة البيضاء التى تبطن جوانبه ، كما كنت ألمح ذؤابات الشجر المغبر تطل من سطحه وبالرغم من مرورى اليومى من الشارع الموازى لم أحاول اكتشاف عالم هذا التل .

سألته ونحن فى منتصف الدرج :

ــ أتقول إنه مأهول بالناس ؟

ــ سترى بنفسك .

وحينما وصلنا إلى منتهاه ، نظرنا إلى أسفل ، فرأينا البيوت وقد صارت نائية وصغيرة ، واستقبلنا أرضاً تتناثر عليها حشائش مهملة ، وأشجار العبل متفرقة تتوزع بين جذوعها عشش من الصفيح يلهو أمامها ـ فى شمس الضحى ـ أولاد صغار بينما جلست أمهاتهم على « الطشوت » يغسلن الهدم القديمة وكنا نرى أسلاكاً ممتدة بين أشجار منشوراً عليها ملابس مبللة .

ــ إنك لا تستطيع تحديد البيت الذى تسكنه من هنا .

ــ لا أستطيع .

ــ يختفى وراء هذه العمارة .

ــ لم أكن أدرى أنى قريب من هذا العالم الآخر .

ــ أنت لم تر شيئا بعد .

ــ لا تنس أننى غريب .

كنا قد جسنا خلال الكثير من الأماكن فى هذه المدينة ، دخلنا مقاهى كثيرة ، وركبنا الحافلات عشوائياً حتى تصل بنا إلى المحطة الأخيرة ، فنتخير مكانا معزولاً فى محطة نائية ، ونفتح الكتاب الذى قررنا الاطلاع عليه ، ونظل نتصفحه حتى نملّه ، فنعود من حيث أتينا ، وكان قد قرر أن يصعد معى هذا التل لنتصفح كتاباً جديداً .

لم نعد نرى من المدينة التى صعدنا منها غير رأس البرج التى تبرق فى الشمس ، ومئذنتى مسجد القلعة اللتين تلاشتا فى غيمة الغبار الرمادى . أدرنا ، ظهرينا

لندخل بين بيوت الصفيح . مررنا على شاب يقتعد حجراً ، كان منكفئاً على نفسه واضعاً رأسه بين كفيه مستغرقاً فى امر يهمه ، ومستسلماً لأشعة الشمس الدافقة ، لما اقتربنا منه رفع رأسه قليلا ، ونظر إلينا ثم أحسسنا أنه لم يعد إلى حالته بل ظل يتأملنا بتفحص ، وللتأكد من ذلك ، حانت منى التفاتة عجلى إليه ، فرأيته وقد أدار جسده كله جهتنا ، ولم يرفع عينه عنا ، فرددت نظرتى بسرعة ، وأخذنى مشهد الجاموس والنعاج الطليقة ، كانت تميل على أطراف الحشائش وتنتزعها ، وبعضها وقف متحدياً عين الشمس ، يجترّ طعامه فى أناة ، نعر الجاموس وثغت النعاج بعد أن تركت طعامها لتلتفت إلينا وتنفخ الهواء من أشداقها ، وتلمس الزبد السائل .

ــ الجميع ينظر إلينا باستغراب .

ــ وجوه غير مألوفة . .

وطالعت اللافتات المعلقة على جذوع الشجر وعلى الجدران القديمة ، وأدهشنى أنى أرى الأطباء والمحامين يهجرون الدنيا الواسعة ليفتحوا المكاتب والعيادات فى هذا المكان النائى المرتفع .

ــ هل ضاقت الدنيا بهم ؟

ــ هم أبناء الحى .

ودخلنا شارعاً ضيقا لننفذ منه إلى أرض أكثر ارتفاعاً تشرف على البيوت القليلة المتجمعة على نفسها ، صعدنا ، إلى أن استوقفتنا ظلة الجازورين ، واستطيبنا نسمة الظل اللطيفة ، ولم نعد نرى شيئاً من المدينة الكبيرة ، انغلقت علينا هذه الدنيا الصغيرة ، نتسمع لصياح أطفالها الذين يلهون تحتنا بأطواق من الكاوتش .

ويتوزعون على الحشائش يتقاذفون كرة مصنوعة من جورب مشبع بالماء والطين .

كانت الأصوات تخفت حيناً ، وترتفع حيناً .

وتخيّرنا حجرين كبيرين ، وجلس كل واحد منا على حجر نسرّح البصر فى المدى الممتد أمامنا . ونعطى ظهرينا لغابة كثيفة من أشجار الجازورين النحيلة السيقان .

ــ يمكننا أن نبدأ .

ــ مكان آمن جدّاً ، يمكننا التردد عليه بلا خوف .

ــ إننى وقعت فى غرامه فعلاً .

وقلّب صفحات الكتاب ذى الغلاف الأحمر ، ولمحنا صورة من أول الكتاب لرجل له لحية محفوفة ومنسقة ، ويضع على عينيه عوينات دائرية ، وشعره الطويل منسرح كله إلى الوراء فيبين له جبين رحب .

ــ إنه غير من بدأنا به .

ــ دعك من كل الكتب السابقة .

وبدأ ينقض القراءات السابقة ، وأوضح لى بأنه كان مخدوعاً ، وأكد أن العالم كله خدع زمناً طويلاً بهذا الرجل ذى الشارب السميك والحلة ذات الياقات العريضة التى يغلق أزرار صدرها جميعا حتى يخنق العنق القوى الملتف .

ــ وماذا عن الرجل الآخر الذى بدأنا به أول مرة .

ــ أى رجل تقصد .

ــ الأصلع ذو اللحية القصيرة .

ــ لا غبار عليه البتة .

وجاء ولد صغير ووقف أمامنا ، يحرك يده ليهش الذباب ، ولا يرفع عينه عنا ، وينصت إلى كلامنا ، وكلما حانت له فرصة من غفلتنا دنامنا أكثر حتى دسّ وجهه فى الصورة ، وأشار إليها ببلاهة .

ــ لازل ..

ــ نعم .. نعم رجل .. هيا اذهب لتلعب مع زملائك .

وعاند بشدة فى النزول إلى أترابه ، وظل يحملق فى الصورة .

— ولكنك تقول أن هؤلاء الرجال غرباء .

— طبعاً .

— ألا يقدر رجل من عندنا ...

— هناك رجال كثيرون .

— لماذا لا نقرأ لهم .

— لم يحن الوقت بعد .

وجاء أولاد آخرون يركضون وراء أطواقهم ، ثم تجمعوا حولنا يرقبوننا ولا يبرحون المكان بعناد .

— العبوا هناك .

ولم يتحرك أحد من مكانه ، ظلوا على ثباتهم يبحلقون فى الكتاب بنهم .

— نريد أن نرى الصور .

— ليس هناك صور .. هذا كتاب .

— لمحنا صورة فى أول الكتاب .

— نريد أن نراها .

— دعنا نترك لهم المكان ، ونبحث عن آخر بين الشجر .

ولحق بنا الأولاد صائحين بالتهليل والتصفيق .

— نريد أن نرى الصور .

فاغتاظ صديقى جداً . فرفع طوبة من تحت قدميه وحدف بها الهواء ، فزع الأولاد ، وتفرقوا بين الأشجار ، ثم تجمعوا مرة أخرى فى حلقة وهم أكثر حماسة ، والتهبت أكفهم بالتصفيق ، بعد أن تركوا الأطواق تنزل وحدها إلى الساحة التى كانوا يلعبون بها .

فحدفناهم بطوبتين ، وهرعوا ليوهمونا بالنزول ، فزلقت رجل واحد منهم ، فانطلق صوته بالعويل ، والتم عليه الأولاد يرفعونه ، ورأينا الشاب الذى مررنا عليه يترك مقعده ، ويقبل جهة الأولاد وأشاروا نحونا باتهام .

— عيب على بغل من أمثالكما يعمل عقله بعقل عيل .

— أصروا على ملاحقتنا ونحن نريد مطالعة كتابنا .

— كتابكم أم تريدان الخلوة .

وجاءت أم الولد مشمرة الأكمام بزوبعة من الغبار ، ولحق بها جمع من النسوة والرجال ، ووقفوا يقّلبون فى الولد الذى رفع ذراعه التى سقط عليها متألماً ، وهجمت علينا المرأة بشراسة تجرجرنا إلى الأسفل لنسقط وسط الجمع الذى أوجعنا لكماً وركلاً .

— حتتنا موعودة بالوساخة دوماً

— ابحثوا عن مكان آخر ياأنجاس .

— كشفهم الولد فأصروا على ضربه .

ورحنا نلملم أثوابنا الممزعة ، ونعود من حيث أتينا ، حين استقبلنا السلم ، انتبه صديقى الذى أخذته نوبة من النشيج الهستيرى ، فبحث عن الكتاب بين يديه لم يجده ، ونظر إلىّ بخجل ، وأنا لم أكن أرى منه غير شبحه ، ذلك أن اللكمة التى هوت على عينى ، طمست نورها .

صـــلاح فضـــل

شعرية السرد الدرامى عند « حنامينه »

يحلو لعشاق النقد التقييمى فى الأدب العربى أن يعدوا « حنامينه » أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية المعاصرة ، ولا تكمن أهميته فيما يمثله من تيار واقعى ملتزم ، كما أنها لا تستمد من البيئة الشامية التى برع فى التعبير عنها ، بقدر ماتعتمد على إنجازاته الروائية ذاتها خلال أربعين عاما من الإبداع المتفجر .

ويكفى لدى أصحاب هذا الرأى أنه صاحب أكبر وأجرأ سيرة ذاتية كتبت باللغة العربية ، متمثلة فى ثلاثيته الملحمية الكبرى « بقايا صور » و « المستنقع » و « القطاف » بعد ثلاثيته الأخرى عن « حكاية بحار » و « الدقل » و « المرفأ البعيد » مما لا يدانيه فى طول النفس وثراء العوالم من الأجيال التالية له سوى « عبد الرحمن منيف » و « جمال الغيطانى » . بالرغم من تجاهل « روجرالن » له فى كتابه عن الرواية العربية ، وإغفاله للغيطانى أيضا فى تحليله التفصيلى .

بيد أن المنظور الذى نقارب به فلذة من إنتاجه الآن ليس تقييميا ولا عاما ، وإنما يقع فى إطار مشروع محدد لدراسة أساليب السرد فى الرواية العربية ، ومن ثم فهو منظور تقنى ، يقتضى عدم التركيز على الصبغة المذهبية أو الإقليمية ، إلا بمقدار ما تكشف من الملامح الفنية المميزة للسرد والعرض وتساعد فى توصيف الأسلوب طبقا لجهاز نظرى محدد يجمل خواص الأسلوب الروائى فى ثلاثة اتجاهات : الدرامى والغنائى والسينمائى .

وإذا كان التناول النقدى التطبيقى يقتضى التماس نموذج نصى لتحليله فإن أختيار هذا النموذج قد يخضع لأحد معيارين : ـــ إما المعيار التقنى الخالص فنختار أنضج أعماله وأكثرها « كلاسيكية » وتمثيلا له ، بغض النظر عن تاريخ صدورها ، وإما العيار الزمنى الذى يجعلنا نتوقف عند أحدث هذه الأعمال وآخرها فى الصدور . ولعل الحل الموفق الناجع يصبح فى متناول

ايدينا إن كان عمله الأخير زمنيا مستوفيا للشروط الفنية اللازمة وممثلا لتجربته الكلية . وربما كانت رواية « الولاعة » التى نشرت مؤخرا نموذجا لهذا النوع من الأعمال الناضجة القوية .

بين الحياة والخلق :

يستطيع « حنامينه » أن يباهى ، كما يفعل ذلك دائما فى أحاديثه الصحفية الأدبية التى جمعها فى كتابين ، بأنه يستمد نسغ أعماله الفنية من تقلبه المرير على سطح الحياة الساخن ، منذ ان كان صبيا يسحقه الجوع والقهر فى إقليم « اسكندرونة » السورى قبل سيطرة الاتراك عليه ، حتى عمل صبى حلاق وعاملا فى الميناء طيلة سنين عديدة ، لم يسعفه بعدها ويشده إلى دنيا الشر « الأوادم » كما يسميهم سوى عمله « مرمطونا » صحفيا فى اللاذقية ودمشق ، لكن ظل هذا الكنز الذى تراكم عبر سنين طويلة من خبرة بالحياة تفوق جانب التحصيل المنهجى المنظم الذى تقدمه المدارس والجامعات هو الرصيد الذى يمد يده وقلبه إليه كلما امسك بالقلم ، وهو لا يكاد يبدأ الكتابة حتى يسيطر عليه هاجس « السرد الروائى » الذى برع فيه وأتقنه بعد أن ورثه من أبيه ، وساعدته عليه قراءاته خاصة فى « الف ليلة وليلة » وغيرها من المصادر المعرفية الأولى ، مما أدى بمرور الوقت إلى سد الثغرات الكبيرة أو الفجوات المعرفية التى يتركها التكوين العصامى عادة لدى أصحابه ، باستثناء فجوة واحدة تظل فاغرة فاها فى قلب وروح « حنامينه » ، وهى ارتباطه الحميم الموصول فكرا وإنتاجا بالتيار الأشتراكى النضالى الذى ظل وفيا له حتى اليوم .

فى هذه الخاصية البارزة التى ينبغى ... تسميها منذ البداية تكمن قوة كاتبنا ونقطة ضعفه القاتلة أيضا ، فى التزامه الأيديولوجى الذى كون منظوره ورؤيته وتحكم فى طريقة أختياره لمادته من « خامات » الحياة المبذولة امامه . ولأن طفولته وصباه ملحمة من الشقاء والحرمان ، ولأنه تعلم بشجاعة الا يخجل منها ، بل يصوغها عملا فنيا إنسانيا لا نظير له فى لغتنا العربية عبر مجموعة من الآثار التى يربو عددها الآن على العشرين ، بعضها قد « زف » أى طبع عدة مرات كما يقول ، وترجم إلى عدة لغات ، فإن الخاصية المنبثقة عن هذا الموقف ، والممثلة للملمح الأسلوبى الأول لديه هى تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المعقدة ، أمام استجابته لضغط مادة الواقع عليه . إن لديه شراهة عظمى فى تسجيل الحياة التى أكتوى بها فنًّا ، وقد تتلمذ على « جوركى » وعماليق الرواية الروسية الشطر الأكبر من حياته ، وتعلم جمالياتهم بدأب ومثابرة ، وحفظ كلماتهم عن « دواليب المأكولات الفنية » لكنه « ملكى اكثر من الملك ذاته » فقد تعمد طيلة حياته وإنتاجه أن يترك للمنظور الأيديولوجى ممارسة فعاليته المطلقة فى أختيار المادة والتفصيلات ، وتكوين النماذج الإنسانية ، وصياغة مصائر البشر . وكأن إنتاجه برمته قد أصبح تطبيقا أدبيا لأصول المنهج الواقعى الأشتراكى كما تمثلها . هنا تنبت الفجوة التى اشرت إليها من جانبين :

أولا : لأن إيقاع الحياة وتطور المسار التاريخى ، فى العالم العربى عموما ، وفى سوريا على وجه الخصوص ، لم يأخذ فى اعتباره أن يعزز مصداقية المقولات الأشتراكية عن الطبقات وتطورها والأنظمة الأجتماعية والسياسية وطريقة تداعيها ، بل سار بمنطقه الخاص

المتراوح فى التجربة الكلية والمبتعد بشكل متلاحق عن هذا الإطار الايديولوجى الصارم . فإذا مددنا أبصارنا إلى العالم الأشتراكى نفسه فى الآونة الأخيرة أدركنا أن حركة التاريخ لا تمضى فى الأتجاه الهندسى المرسوم للاشتراكية ولأن الأدب ــ طبقا لهذه المبادىء ذاتها ــ انعكاس للواقع وتنبؤ بالمستقبل فإن التزام « حنامينه » الأيديولوجى قد جعله يفضل رؤية الواقع كما يحدث ليحل محله واقعه المختار ومستقبله الموعود . إن حركة الحياة قد خذلت حماسته ويبدو أنها ــ حتى الآن ــ توشك أن تكذب رؤيته بكل أسف . ولو أن هذا الفنان العظيم قد انحاز للقيم الحضارية الكبرى كما تتجلى فى العلم والحرية والرخاء ، دون أن يحصرها فى نطاق الأستراتيجية الأشتراكية فحسب لما كان بوسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة فى أعماله بين الواقع والمثال ، وهو الذى شبع تقريبا للمثاليين المؤمنين .

الأمر الثانى الذى ترتب على هذا الانفصام بين المنظور الأدبى وما يمثله من « حس تاريخى » هو أن « حنامينه » ظل يكتب رواية شبه تقليدية طيلة حياته ، فلم تتطور صيغه ولا أشكاله الفنية إلا قليلا وبمقدار نضج وعيه فحسب ، ولولا أن لديه قدرة فائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة بطريقة تهز قارئه ؛ لما استطاعت تجربته أن تغطى هذا الفقر الواضح فى التقنيات الفنية وتنمو بطريقة متصاعدة حتى الآن . إلا أن هذه الشعرية الرائعة المنبعثة من حرارة صدقه فى معانقة التجربة وإيمانه بالإنسان لم تملأ فجوة النقص التقنى . ولأن هذه مصادرة على المطلوب بحثه ، فإن علينا أن نقدم دليلا ملموسا عليها من العمل المدروس ذاته ، وهو روا يته الأخيرة « الولاعة » .

مع أن تلخيص الأعمال الفنية اعتداء على عالمها ، خاصة من المنظور الاسلوبى ، إلا أنه يكفى أن نشير إلى موضوعها الرئيسى وخطها العام فحسب قبل التوقف عند معالمها التقنية ، فهى تحكى قصة تيقظ الوعى لدى شاب عربى من سوريا فى السابعة عشر من عمره إبان فترة الأحتلال الفرنسى ، وذلك عن طريق حدثين يستغرقان اربعة أيام لا أكثر : أحدهما هو حلول فتاة قريبة له ضيفا على أسرتهم ، وهى انثى ناضجة وخبيرة فى فنون الإغراء ، مما يوقظ الشهوة لديه ،ويبعده عن البراءة التى ظلت أمه تشده نحوها بإصرار شديد . والثانى هو القبض على عمه ، زوج أمه ، لليلة واحدة بتهمة توزيع منشورات معادية للنظام ومحرضة على تكوين نقابات عمالية . ولولا أن مهارة« حنامينه » فى إقامة تشابك عضوى حميم بين هذين الخطين قد جعلته يكوّن سحابة ضبابية من الشك فى علاقة الفتاة بأجهزة التخابر والتجسس ، علاقة لم تحسم قبولا أو رفضا ، لظل الحدثان منفصلين عن بعضهما . لكن ما يعنينا إبرازه الآن هو أن الرواية تستخدم ضمير المتكلم فحسب ، وتسير فى خط زمنى أفقى منتظم طيلة صفحاتها لا تقطع وتيرتها التقليدية سوى بعض الخواطر التى يتذكرها الفتى مما قيل له منذ فترة وجيزة ، أو مما اختزنته ذاكرته النشطة من تجربته المحدودة . فهى إذن من الوجهة الفنية شديدة البساطة ، وسطحية الهندسة ؛ إذ لا تصل إلى روايات تيار الوعى ، لأن الوعى الذى تتمركز حوله بؤرتها ساذج بسيط لفتى يتكون ، لا تضطرم فى نفسه سوى الغرائز الأولى للشهوة الجنسية والمعرفية معا ، ولا تتداخل فيها الأصوات ، لأن نماذجها نمطية مرسومة كما اعتاد المؤلف أن يخرج نماذجه ولا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها ، فليس أمامنا سوى البطل ــ الفتى ــ ومن

يحاوره على ما سنوضح فيما بعد ، وهى تمضى فى خط زمنى متسق لا تحاول له كسرا ولا تركيبا ، أى أن تقنيتها الغالبة تتميز بالبساطة فى استخدام الأدوات الفنية ، وهى بساطة تعزز بشكل بادٍ، بساطة المنظور الأيديولوجى الذى تصدر عنه ، وتقوم دليلا واضحا على التباين بين التجربة الفنية الروائية فى آخر تجلياتها عند « حنامينة » وبين التجربة الروائية العربية والعالمية بغناها وتعدد مستوياتها ودلالاتها .

مذاق الكلمات :

ينقسم الناس عند « حنامينه » إلى نوعين : ابن المدارس وابن الحياة ، وابن المدارس لا ينتمى طبقيا إلى فئة تختلف عن نظيره ، بل هو غالبا مثله نابت من القاع ، لكنه قد أمسك بعصا سحرية فى يده هى القراءة ، أو على حد تعبيره الأثير « اصبح يكلم الورقة » ، مما يتيح له درجة أعلى من الوعى والفهم والقدرة على التواصل مع الآخرين . وهو غالبا لم يتجاوز فى مدرسته المرحلة الابتدائية فى إحدى المدارس المسيحية التى تلتقط أبناء الفقراء وتنثر فى رؤوسهم حبات يسيرة من المعرفة ، لكى تفتح عينيه على ما حوله ، ولأن « حنامينه » ملتزم بتجربته الشخصية كما أسلفنا فإن الراوى لديه شخص يتأمل ذاته — على طريقة ابن المدارس — وهو يتمرغ فى حمأة الفقر ثم وهو يطل على الحياة بخوف غريزى من داخل شر نقتها ، ومن أهم الأدوات الفنية التى يستخدمها « حنامينه » فى هذه الرواية بالتحديد هى أن يصب فى الكلمات التى يلقيها أبطاله فى حواراتهم ونجواهم خلاصة مركزة حساسة لنوعية تذوقهم للحياة ، فالإنسان الشامى الذى استنقذه هذا الكاتب الكبير من مجاهل الضياع الكونى كى يتجسد فى أعماله لا يتجلى فى ملبسه ومأكله ، وارتباطه الحميم ببحره وبره ، وكرومه ودروبه ، بقدر ما يرتبط بصوته ولغته ، ووقع الحياة على عقله ووجدانه ممثلة فى كلماته . غير أن هذه الكلمات بانتثارها المخفف ، وتراثيها البطىء فى ثنايا النسيج اللغوى تختلف عن تلك اللوازم الشامية الكاريكاتيرية التى تعودنا على رؤيتها خاصة فى الأفلام السينمائية وهى مكثفة ودامغة . وأخشى أن لا يكون بوسعنا الإشارة إليها فى النص دون إحداث مثل هذا الأثر الكوميدى . لأنها عند الاقتطاع من سياقها المطول تنحو إلى التركيز وتصبح مثل الإشارة السينمائية ، وإن كان انتشارها فى رقعة النص الكاملة يجعلها أكثر عضوية وطزاجة وتدفقا بالحياة فى إيقاعها المتوازن الصحيح ، لنجرب مثلا هذه الجمل من المشاهد الأولى فى الرواية :

« كفى ! انا لا افهم عليك .. انت هو العقدة التى تحدثت عنها ، انت عقدة نفسية لا يفكها حتى الشيطان نفسه ... ولعلمك اقول : انا لا اعيش فى الوحل ، وابى لا يعيش فى الوحل . العمى ! اين هذا الوحل ؟ يخاطرك » .

وبوسعنا أن نشير إلى هذا الطابع الشامى فى كلمات « افهم عليك » ، « العمى » ، « بخاطرك » لكن ذلك لا يكفى لرصد حركة اللغة وهى تجسد حساسية الفتى المحاور لمعلمه ، والذى لا يدرك مجازية تعبير « تعيش فى الوحل » فينفتح وعيه بالحياة عبر تحليله الحوارى للجمل الكنائية والاستعارية ، وهو ينفث خلال ذلك طبيعته التلقائية فى طريقة كلامه ولهجته وصوته الخاص . إن الرواية وهى تلتقط من العماء التاريخى بعض الحيوات المرتبطة بالزمان والمكان ، وتسجل

كينونتهم الانثروبولوجية التى تتبدد فى الفضاء بدون هذا التبلور اللغوى إنما تسجل فى الآن ذاته صوت الإنسان المتمايز الفنى المفعم برائحة الوجود الفعلى ، فكأن تلك المجتمعات التى لم تجد من يكتبها من ابنائها لم تخلق بعد بالنسبة للآخرين ، إنها تموت بموت أهلها ، ومن هنا فإن الادب ـ وقد شاركته السينما فى هذه الخاصية التشكيلية ـ هو ضمان استمرار الوجود المعرفى ، وشهادة ميلاد المجتمع التى تسمح له بأن يندرج فى منظومة التجربة الإنسانية العريضة .

بيد أن هذا المذاق المميز للكلمات فى إنتاج « حنامينه » عموما ، وولعه الشديد بالكفايات على ما سنوضحه بعد ذلك ، لا يلبث فى رواية « الولاعة » أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن المهارة أكثر مما تفعم بالحياة ، وذلك حين يسرف المؤلف فى رصد وعى البطل عن طريق استفساره الدائم ـ الطفولى فى أحيان كثيرة ، واللامعقول فى أحيان أخرى ـ عن معانى الكلمات ، واجتهاد المعلم فى شرحها ، ربما قاموسيا ، مما يؤدى إلى كثير من الاستطراد وتبريد المواقف المتوترة الدرامية ، فتصبح الكلمات مثل « الزوائد الدودية » التى كانت لها وظائف خلال التطور البيولوجى ثم فقدتها وأصبحت مصدرا للالتهابات والمشاكل العضوية وسنضرب مثلا يسيرا على ذلك ، عندما يأتى ذكر الفتى يقول عنه المعلم : ـ

« ـ تعنى عمك ، زوج امك ، لان والدك عبود الارمتنى صار رميما

ـ ماذا تعنى بكلمة « رميم » هذه ؟ »

هنا ينحرف الحوار إلى مسار جانبى لا يقع فى صلب حركة الفعل الحقيقية فى الرواية لانه استهدف الكلمات .

وقد يرى بعض من يقوم بتحليل النسيج اللغوى والدرامى للرواية أن هذه الاستطرادات إنما هى وسيلة للكشف عن تمدد الوعى وتفتح عين الفتى الذى يتحول فى عدة أيام من حال إلى آخر . فعن طريق الأسئلة التى تتخذ مظهرا لغويا يتعرف على الواقع وعلى الحياة ، لكننا لا نلبث أن ندرك ، والمثال الذى سقناه شاهد على ذلك ، أن الأسئلة المعجمية لا تصب فى تيار تعميق الوعى بالحياة بقدر ما تشير إلى بلادة صاحبها وعجزه عن التقاط الذبذبة الدقيقة للكلمات وتوقفه المخل أمامها ، مما يجعل الحوار نفسه فضولا ، ففى المواقف الحية يتجاهل الإنسان عادة مثل هذا التشوق لإدراك معانى الكلمات المحددة ، مكتفيا بالإطار العام لدلالتها طبقا للسياق ؛ كما لايند عنه شوقا للتواصل والتفاهم حول المحور الرئيسى للحوار . وبهذا فإن الانحراف عن الكلمات التى تجعلنا نجرب مذاق الحياة إلى تلك التى تقع على هوامش المعاجم قد يؤذى التدفق العفوى للنص الروائى عندما يسرف المؤلف فى توظيفه .

الإيقاع المسرحى :

يبدو لنا أن السمة الأخرى الناجمة عن هذه البنية الروائية المبسطة « للولاعة » هى ما يمكن أن نطلق عليه غلبة « الإيقاع المسرحى » المرتبط بالشخوص والزمان والمكان ، لكنه إيقاع مميز لمسرح خاص ؛ أقرب ما يكون إلى المسرح التجريبى ، ويتجلى هذا الطابع فى عدة مظاهر لافتة ، من أهمها :

● إن الرواية تبدو كما لو كانت « مقصوصة الأطراف » لا تحتوى إلا على حفنة يسيرة من الشخصيات النموذجية التى تتسع لها دائما خشبة

المسرح . ومع أنها تعتمد كما قلنا على أسلوب السرد المباشر للبطل الواحد ، فى شبه « مونولوج » طويل ، تتمركز فيه بؤرة الكلام والفعل ، فإن الشخوص الأخرى ترى وتنطق بحضرته ، عندما تكون فى حوار معه ، لا نتابعها بدون منظوره ، ولا نـراها فى غيبتـه ، ولا نسمعها إن لم تتحدث إليه ، فهو مركز الرصد فى القطع السردية ، وقطب الحوار فى المشاهد العرضية ، على ما بين العرض والسرد من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفى عليها طابعها الدرامى . لكن الشخوص تتميز بالاقتصار الواضح ، فهى لا تزيد فى جملتها على ستة ؛ تتكون من الأسرة النواة : الفتى وأبويه ، والقطبين اللذين يتجاذبانه ، الواعظ الممسوس والمعلم المناضل ، ثم الفتاة الولاعة » التى تشعل دراما التجربة فى قلب الرواية . لا يكاد المسرح يتسع إلى جانب هذه الشخوص لأية ظلال أخرى تمر عليه ، لا وجود تقريبا لآخرين . كل يأخذ دوره ، ويقوم بمهمته ، ويتبع « البؤرة » حيث تتحرك وتتكلم ، مما يجعل هذه الحفنة اليسيرة من الشخوص تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقاتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوى فحسب ، الأمر الذى يضفى على الرواية صيغة مسرحية ، ويجعلنا نتذكر ــ كما يلاحظ « لوكاتش » فى موقف مشابه ــ ذلك الفيلم الكوميدى الصامت لشارلى شابلن وهو يعرض شخصا يعد بسرعة حقيبته للسفر ، فيكوم فيها الملابس كيفما اتفق ، فإذا رأى أنها تفيض على حواف الحقيبة أخذ المقص وقطع تلك الزوائد وأغلق الحقيبة بارتياح على قميص بدون كم وآخر مقصوص الصدر وبنطلون بدون رجل أو مؤخرة وهكذا ، فالشخوص لا تعرض بكامل حضورها كما هو الشأن فى الرواية ، لا تتحرك بجميع ارتباطاتها وأعماقها ، إنما هى مختزلة إلى فئات محددة وحيدة الأبعاد طبقا لمنظور شبه أبله ، مما يجعلها واضحة التجريد والفقر .

• والظاهرة الثانية المرتبطة بالإيقاع المسرحى هى افتعال الحوار فى أحيان كثيرة حتى يقوم مقام الحدث ويمثل الفعل ، فهناك « برلمانات » مطولة لأحاديث لا تنتهى بين الأطراف صيغت بمهارة فائقة ، تذكرنا بحوارات « توفيق الحكيم » الذكية جدا ، الماهرة فى التشقيق وتقليب الكلمات وتعريف المصطلحات وإقامة التوازيات بين المتحاورين . لكنها لا تصب فى صميم الحدث الروائى ، بل تثقله بالألوان الصارخة على الخطوط الرئيسية للشخصيات ، فالفتى يتفتح على نار الشهوة وينقلب من الضد إلى الضد فى يوم وليلة ، والواعظ الممسوس دجال « موليير » يلمس عقل الأم الساذجة بحجة تطهير روحها ، والمعلم مجادل لجوج يدير حوارا مطولا لعدة صفحات دون أن يقول شيئا ذا جدوى ، فبقدر الاقتصاد فى الشخصيات نلاحظ إسرافا فى المشاهد الحوارية التى تفتقد التركيز والإشارة إلى داخل الحدث ذاته دون استطراد . أما المظهر الثالث لهذا الإيقاع المسرحى فهو تجريبى إلى حد ما ، لأن الرواية التى تستغرق أحداثها أربعة أيام فحسب ، وتدور فى مكانين رئيسيين هما البيت والدكان ، تمثل عرضا مستمرا لا يحتوى على أية وقفات أو فواصل ، فهى لا تتكون من فصول مرقمة أو معنوية أو مايشبه ذلك . لابد أن تقرأ فى نفس واحد ، لا يوجد بها أية قسمة إلى أجزاء وهى ليست قصيرة ؛ إذ تقع فى ٢٧٧ صفحة متواصلة لا تتخللها استراحة وكأن المشاهد فيها فقد حقه فى الحركة والتوقف والتأمل والاستئناف . هذه التقنية التجريبية إلى حد ما تذكرنا ببعض القصائد المدورة الحديثة التى تستغرق

ديوانا بأكمله وهى تمضى فى نسق متواصل يلهث معه القارىء دون أن يتيح له فرصة التروى والبعد والحركة أمامها ، إنها لون من المسرح التجريبى الذى يلغى حدود المشاهد ويحيل الساحة كلها إلى مسرح متصل يظلم جزء منه عندما ينير الجزء الآخر . لكن إذا تأملنا ما وراء هذه المشاهد مما يوفره هذا الإيقاع المسرحى من توتر درامى حقيقى وجدناه محدودا بدوره ، لأن نمطية الشخوص وتركيز البؤرة الراصدة فى الوعى المتحول للفتى المتباله ، وتطول الحوارات ، والتوالى المستمر للمشاهد ودمجها حتى لتصبح قطعة متصلة ، كل ذلك يعطى الانطباع للقارىء المشاهد بأنه حيال مسرحية قصيرة ممطوطة ، أو لقطة واحدة تعرض فى الفيديو بالإيقاع البطىء . ومع أنها لقطة مثيرة ودرامية لأنها ترصد حركة منفصلة لتحول وعى الشاب لكنها تتم فى زمن شديد الإيجاز فى الواقع يشبه ما كان يفهمه الكلاسيكيون من وحدة الزمن المسرحى ، إن ضغط المسافة الزمنية وعدم استخدام الفواصل التى تسمح للتجربة بأن تؤتى نتائجها فى التحول طبقا لمنطق الحياة يضخم شعورنا بأن هناك شيئا مفتعلا يريد المؤلف إنضاجه بسرعة فائقة بينما يتلكأ فى لحظات أخرى غير ضرورية .

دراما السيرة الذاتية :

فإذا اقتربنا بشكل أدق لا ستكشاف بنية الصراع الدرامى فى رواية « الولاعة » الذى يحدد أسلوبها بشكل حاسم ، وجدناها تتألف من مستويين يتصلان بالحدثين اللذين أشرنا إليهما ؛ أحدهما مركزى والآخر هامشى ، ويدور الصراع المركزى فى نفس الفتى الذى يخدع فى الشطر الأول بكلمات البراءة والخوف من التجربة ، ثم لا يلبث أمام أغراء بنت خاله الشبقة أن يكتشف لذة التجربة ومتعة الحياة الأليمة . أما المستوى الثانى من دائرة الصراع الدرامى فهو « لأزمة » لأتفتأ تتكرر فى كل روايات « حنامينه » ، وهو صراع خارجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما يسمى بالسلوك الثورى ، وتتم الإشارة فى الرواية إلى هذا النشاط حتى يشكل عقدة الحدث الثانى المتصل بسجن الأب ، لكن الفتى يظل على الهامش ويقوم بدور المراقب الذى لا يؤدى بطولة واضحة فيه مما يجعله صراعا هامشيا فى بنية الرواية . ومع أن من الممكن بطبيعة الحال أن نقيم توازيا بين دائرة الصراع المركزى وهامشها النضالى على أساس « وحدة الوعى » بما هو فردى وجماعى معا ؛ فالذى يتفتح للحب لابد وأن ينحاز للتقدم طبقا للمنظور الاشتراكى الذى كتبت به الرواية إلا أن ذلك لا يجعلنا نغفل عن حقيقة أساسية فى نوع التوتر الدرامى الذى يميز أسلوب « حنامينه » لا يخطىء — فى واحدة منها — هذه اللازمة النضالية ، باعتبارها لحمة تجربته الحيوية مع « القضية » التى لا يبتعد عنها من هم من « طينة الرجال » على حد تعبيره ، مما يجعل اللفتات الدرامية المبثوثة فى تضاعيف أعماله الروائية منذ « المصابيح الزرق » حتى « الولاعة » سيرة ملحمية لدراما الصراع ، وهى فى صميمها سيرة ذاتية قبل أن تكون غيرية .

وبالرغم من أن المواقف التى يمر بها بطل « الولاعة » تغرى كثيرا باستخدام السخرية والمفارقة والتهكم من سذاجته وتباين وعيه مع الدائرة المحيطة به فإننا نادرا ما نكاد نبتسم لأن المؤلف لا يوظف هذه المفارقات ، ليست لديه روح الفكاهة بالقدر الكافى ، مما يكاد يصيب عمله بالجفاف لولا قدرته الفذة على الاستعانة بحيلة أخرى ترطب مناخاته وتخفف عذاباته ،

إنها شعرية الحياة التى أشرنا إليها من قبل ، إن روح الشعر هى التى تعوض عوالم حنامينه » من افتقادها لروح الفكاهة على ضرورتها فى بعض الأحيان . وبطبيعة الحال فإن مبعث افتقاد « روح الفكاهة » عنده إنما هو على وجه التحديد أحادية المنظور الايديولوجى ، مما يحرمه من الاستمتاع والسخرية بما فى الحياة من ازدواج وتناقض بشكل بعيد عن التجهم والجدية المفرطة .

الكنايات المليحة :

يتعاطى « حنامينه » كما رأينا الأدب الواقعى ، والواقعى الاشتراكى على وجه التحديد ، وهو أدب ــ كما يقول المنظر اللغوى الكبير « جاكوبسون » ــ يعتمد أساسا على الكناية وعلاقاتها ، فى مقابل الأدب الرمزى والطليعى الذى يتكىء على الاستعارة وأخواتها . والكناية تهتم بصلات الجوار والمكان ، وإذا كان الأدب الواقعى يعكس الواقع ويجسده فى نماذج محددة فهو إذن يقف بجواره ويتوازى معه . وربما تكون كلمة « كناية » فى اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى بما يجعلها فعلا صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعى وإنصافه ، لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة أحدهما مباشر غير مقصود والآخر بعيد مقصود ، فإذا قلت عن شخص إنه طويل اللسان فإنك تقصد بذاءته وسلاطة لسانه وإن لم يكن هناك مانع عضوى من طول لسانه فعلا ، والأدب الواقعى قد يستمد فعلا من الأحداث الحقيقية ، لكنه قبل ذلك خلق فنى صيغ على نمط هذا الواقع ومقاسه ، ويحكى لنا « حنامينه » أن أول قصة قصيرة كتبها كانت بعنوان « بيع طفلة » وأنه راقب بنفسه مشهد بيع أحد الفقراء لابنته فى السوق بعد عجزه عن إطعامها وأنه بكى تأثرا من هذا المشهد الذى أعاده لماضيه القريب المعذب مع أمه الخادمة وأخواته العاملات فى البيوت ، أى أن كاتبنا قد بدأ تجربته الروائية من باب الكناية ، أى تحويل الوقائع المباشرة الحية إلى وقائع إبداعية فنية .

ولهذا فإن رواياته شذرات متجمعة من خبراته الحياتية المخزونة ، وهو بارع فى عمليات التخزين والاستحضار ، وسأضرب لذلك مثلا يتعلق باستخدامه للكنايات بمعناها الكلى الشامل للأعمال الروائية من جانب وللكنايات المتصلة بالعبارات المليحة المحببة الشعرية من جانب آخر ، فقد حكى فى كتابه « كيف حملت القلم » عن صديقه « رئيف خورى » من أنه كان يعمل مع كرم ملحم كرم » فى مجلة « المكشوف » وأفرد هذا له طاولة كى يكتب عليها قصصه وهو يشرب « النارگيلة » ثم جاء إليه كرم بعد فترة وقرأ من فوق كتفه ـ الأوراق التى حبرها ، وقال له بلهجة اللبنانية الجبلية « إيش هذا يارئيف ؟ إذا كان البطل « يركب » البطلة من اول القصة فكيف نفعل لنملأ صفحات المجلة ؟ » . وقد وعى «حنامينه» هذا الدرس جيدا ، فلم يسمح لبطل رواية « الولاعة » التى نتخذها نموذجا لأدبه ، أن يمارس هذه الكناية مع فتاته المثيرة « فروسيا » سوى فى الصفحة الأخيرة تماما عند إسدال الستار ، يقول : « فى هذه اللحظة ، ونحن عاريان فى الفراش ، سمعنا قدحة خرج منها شرر كالومض ، ثم اشتعلت ولاعة كانت فى يد ابى اضاءت الغرفة كلها ... وللحال انطلقت القداحة ، وهزت البيت بنوافذه وجدرانه وبابه وسقفه ريح شديدة ، ريح لم اعرف قبل هذه الليلة ما هو أشد منها ، حتى اثناء العواصف الكثيرة

التى كانت تهب على المدفاة فى مدينتنا البحرية اسكندرونة »

ونحن فى هذا المشهد الختامى أمام كنايتين فضلا عن الكناية العملية ، إحداهما الولاعة الحقيقية التى جعلت الأب يضبط الابن متلبسا فى الفراش ، والأخرى تشير إلى الفتاة ذاتها ، فهى « ولاعة » تلهب الحواس الخمس لكل من يلتقى بها من الرجال ، سواء كان الابن الذى احترق بنارها ، ام الأب الذى صرحت له بانها تنتقم منه بما فعلت مع ابنه لانه تابى عليها ، ام المعلم الأستاذ صبحى الذى لا يختلى بها حتى تجعله يجثو امامها راكعا ، وادهى من ذلك « الصالح لاونديوس المسوس » نفسه الذى لخذتها الأم إليه كى يعظها فما كان منه إلا أن سقاها نبيذا مغشوشا وراودها حتى ركع أمامها أيضا ، مع أنه كما يطلق عليه المؤلف فى كناية مليحة أخرى « فزاعة عصافير » ثم تاتى الريح التى يسدل بها الستار لتمثل كناية أخيرة عن التعبير العاصف فى داخل البطل ، وفى الدلالات التى يريد لنا المؤلف أن نخرج بها من روايته .

لقد وقعت التجربة بعد تشويق طويل ، وانتقل الشاب من البراءة إلى النضج فى اربعة أيام معدودة ، وبهذا تأتلف الكناية اللغوية مع الكناية الإبداعية فى تأطير أسلوب « حنامينه » الدرامى فى سرده القومى المليح .

محمـــود نســـيم

بــين مســافتين

تأتين لى .

جسدى يُحسُّ رمادَهُ ،

ورذاذَ طيرٍ يستدرُّ سحابةً

فأنالُ وقتاً دائما ، واقولُ ما يُنسَى

أحبكِ أم اريدكِ

رغبةٌ رمليةٌ تلتفُّ حول يدىَّ

موتٌ دافىء ، قطٌّ يناوشُ ظلَّ نافذةٍ

ظلامٌ ظامىء

أهى الغوايةُ أن أرى الخيل المخصَّبَ نائما فى دُكْنةِ اللبلابِ ،

أن أتشممَ العشب المبلل بين جلدكِ والقميصِ

وأن أهزَّ إليك نخلاً مَرْيَميًّا كى تُشيرى لى ، فأكتشفَ الكلامْ
وأنا أريدُكِ ،
هل لدىَّ من الفراديسِ الأثيمةِ والسماءِ ـــ الشاهدِ الغيمىِّ ـــ
ما يكفى لأهبط ثانيا بخطيئةٍ أخرى
تملَّيتُ الفراغ بفرجةِ البابَ الموارِبِ ،
وامتلكتُكِ فى احتلامْ
تأتين فى الفرح المؤجَّلِ والعذاباتِ الصغيرةِ
فى البرودةِ والبرودةِ والزجاجِ
وتتركين على السرير مَدارَ أنثى
تلك رائحةُ العناكبِ ، والجدارُ يمجُّ وحشتَهُ
فألتمسُ المدينة فى بقايا شارعٍ
فى خطو عابرةٍ تخلل صوت كركرةِ النراجيلِ ، اندفاعاتِ الدخانِ
صنانِ دوراتِ المياهِ ، تآكلِ الأسفلتِ والأحجارِ
كُشكِ الهاتفِ المنهارِ ، أعمدةِ المصابيح الصديئةِ
فى الصداقات السريعةِ والأحاديثِ الخفيفةِ
فى حوارٍ فاترٍ
فى الإثمِ والنسيانِ
ـــ كيف قضيتِ وقتكِ منذ موعدنا الأخير

● غسلتُ ، شاهدتُ المسلسلَ
وانشغلتُ لساعةٍ فى الحبِّ والتطريزِ
نمتُ برغوتى ، وخليطِ أعشابى
وأنتَ ؟
— نسِيتُ ! هل أحببتِ قبلى ؟
● ربما ،
فى أىِّ برجٍ حظُّكَ اليومىُّ
— برج الحوتِ
● برجٌ غامضٌ
وأقولُ ما يُنسى ، وأجترُّ انفعالاً ما
هواءٌ باردٌ
كلبان يلتصقان فى أحدِ الأزقَّةْ
نثرةُ الضوءِ الشتيتةُ
بعضُ أشياءٍ تَهادتْ فى الفراغِ
وأنتِ ، فى تلك الهنيْهةِ من زمانٍ غائبٍ
تأتينَ فيما يُشبه الذكرى
وتعتادين ملء الوقتِ بالموجِ الصغيرِ
ولا أحبُّ وإنما جسدى يُحسُّ ،

فكيف ينتشرُ المساءُ على نهايات الأصابعِ
والحصى فى الغيبِ والرغباتِ
قلتُ لها ، سأحتاجُ اكتشاف الله والأبديةِ الأولى
فقالت أنت أفسدت العلاقة بالتفاصيل الكثيرة
واختلفنا حول قائمةِ الأثاثِ وشكل ترتيبِ المقاعدِ
فامتلكتُ دقيقةً ومسافةً
وبدأتُ يوما ثانيا لأدوم فى التكرارِ
مُتصلاً بهاويتى ، تخالطنى وجوهُ الميتينَ
غِيامُ أصواتٍ مُفرَّقةٍ تحدثنى
وماذا ؟ ..

هل سوى الفرحِ المؤجَّلِ ، والبرودةِ والزجاجِ
وذلك الخيطِ الترابىِّ الذى يمتدُّ داخل رغبتى
فأقولُ ما يُنسى ، واكتشف الحياة .

محمـــد حســـان

خيــالات الأزمــنة

رفّ القلب رفّ ، ترك تفاصيله للتحدد ، انصرف اللحم والشحم ، وبقى الجلد كساء للعظم . ساب روحه للموت ، انتفض الجسد واندلقت روحه .

قُبِض الشيخ قبضا لا رادّ له .

* * *

اختار وفعل .

الأكل معناه طغيانٌ على حق غيرك فى البقاء . امتنع عن الأكل . مات .

* * *

حافظة الفرج عن غير بعلها الشيخ . ظلت تعجن وتقرّص ، وترمى فى الفرن الأخشاب ، ترقب الأقراص المنضَجة بالنار ، وتتسمع لطقطقات القوالح المشتعلة فى الشاروقة . تجذبها شرارات اللهب اللافحة ، وذرّات الرماد الصاعدة . ترى فيها خيالاتِ الأزمنة المنتهية القادمة . تهُب عليها دفعات الدخان . تختنق بالدمع . تقوم لتبرد روحها الواجدة وجسدها الذى قارب أن ينشوى ، تندفع للباب المطلّ على الزاوية ، تاركة وراءها الرغيف الأخير للتفحم .

* * *

تقف أمام الباب . تجد الحفيدة الحسناء لاهية بيد الشيخ الجدّ ، تبسبس لها — تناديها .

يمنعها من التقدم صوت خطو أملس عند الباب . تنتظره . تجده كلبا كثّ الشعر ، طويل الأقدام ، أسدا ضخما ، يقف على باب الزاوية ، يوازيها ، يجلس على قدميه ويداه مشدودتان إلى أعلى ؛ ينظر للشيخ وللطفلة ، لا تقوى الجدة ولا الحفيدة على الحركة أو الكلام ، يقف الكلب على قدميه ، ويقترب من رأس الشيخ يلعق الوجه واليد التى مازالت فى كف الحفيدة ، تنزلق دمعة من عين الكلب ، تُسقِط على السجادة الحرام ، تعبرها ، وتأوى للأرض ، يلفّ بجسده مغادرا الزاوية فى انسياب ، بينما يرتفع صوت الحفيدة التى بدأت فى البكاء .

يومان وليلة . الليلة الثانية أوشكت أن تسيطر ، والجد ممدد على فرشته ، والحفيدة فى حضن الجدة ناعسة ، نشيجها يهز الصدر الحاضن .

جاوز المتوافدون الحد المألوف ، هُيِّء المدخل لاستيعابهم ، تسربوا حتى غطوا المدخلَ والزاويةَ والحائطَ ذا الشباك الصغير ، تواثبوا من الخارج ناظرين إلى الجسد المقبوض الراقد أمامهم ، تدافعوا حتى أسقطوا الحائط طوبة طوبة ، وبقيت أجسادهم بنيانا مرصوصا ، بتلاحم متين ، يسترون الزاوية والجسد . كررّ الصهر الترجيع بلا انقطاع . رفع الواقفون أصابعهم للسماء مهللين وهم خافضو الجباه .

شرخت الزوجة أُذن صديقتها الأولى ــ ابنتها ــ قليلة الخبرة بحالات الوَجْد ، لَمّا ناحت الثانية صائحة : يا بويا .

ماماتش ، اصرت . لم يمت . مات . ايه الكلام ده ، ده موجود ، مقبوض ، وهيرجع .

كبرّ الناس .

* * *

فى ليلة الحرب ــ قالت الجدة ــ الزوجة ــ بعدما سمعنا الخبر وقف فى مكانه ، وانتفض صائحا : الله اكبر ، ونام مقبوضا سبعة أيام .

الا تذكرون ؟ أصرت . هتف أحد المتراصين : ايوه ، والمصحف الشريف ، شفته على الجبهة بيزحف على بطنه ، من تحت السلك فوق الألغام ، يفك ، ويرمى . ولما ناديته باسمه بصّ لى عنيه جت فى عنيه ، وضحك ضحكته وصلت كأنها دانة مدفع جريت فوق الألغام لغاية عنده ملقتهوش والألغام مصابتنيش .

قالت الأم : كان بيكره اليهود .

الموت علينا حق قالها الابن الأصغر ، وطلب الاسراع فى تجهيز الغسل ، والكفن ، والخرجة .

ده مقبوض ، وهيرجع أصرت الأم .

قال الصّهر . أول أشغال الشيخ الوتد تثبيت الدنيا وقت الشدة ، سيبوه لما يرجع نعرف كان فين .

ضحكت الأم : كان غيرك أشطر .

خرج صوت من بين الجمع : إكرام الميت دفنه .

النوم ملَك الأدمغة فسطلها ، واسقطها فى الحجور ، وبقيت الزوجة صاحية عازمة .

رفعت الجسد المتخشب تحمله على كتفها فارّة به منهم ، من غير المؤمنين به .

فهم إما راغب فى فرجة مشهد حلول الروح فى الجسد ، وإما راغب عن الإيمان به ينتظر تحلل البدن .

وحافظة العهد طوال سنى حجه وسياحته فى أرض الله تعى قوله : الروح والبدن بيشدوا بعض لفوق الفُوق ، أو لتحت التّحت ، والواحد بينهم بيجاهد ، وعلى قد العَزْم بتكون النتيجة .

حملت الواعية ـــ دبيبُ الحياة فى البدن ـــ الجسدَ فوق كتفها ، متخطيةً رجالاً ، ناموا ، أو انيموا .

خرجت للشارع لا تخشى من الكلاب العاويات العضّ ، بل التيقظ .

يتمسح كلب بقدميها ، ترفسه ، يزداد التصاقا . تنظر له ، فإذا هو شبيه الأسد . ينظر لها ، ويسير متهاديا ، أمامه الكلاب التى تفرّ إلى الأحواش .

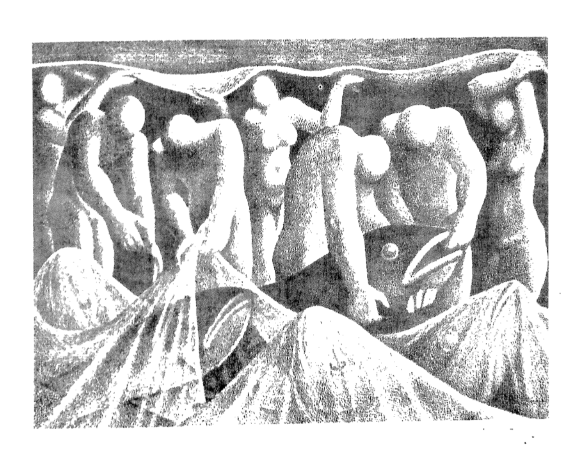
تصل بحملها إلى الناصية ، طريقان للسلوك ، مسلك مطروق من الناس يصل إلى الطرف الآخر من البيوت ، وآخر يصل لبَرَاح الزرْع والجبانات .

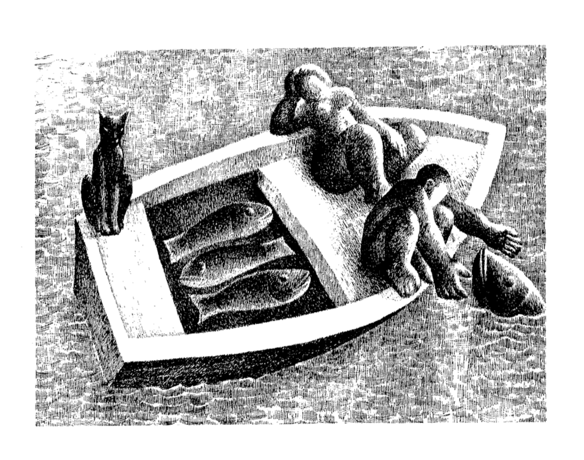
تختار طريق الألفة مع البراح ، تطأُ الزرع طائرةً تشتاق للحظة الانفراد بالشيخ البغْل ، تصل لمدخل الجبانة . تُجلسه ، وتقعد بجواره مستنديْن إلى الحائط ، منتظرة حلول الروح فى البدن ، تواقةً لسماع خبر سياحتهِ الجديدة .



موعظة السمكة

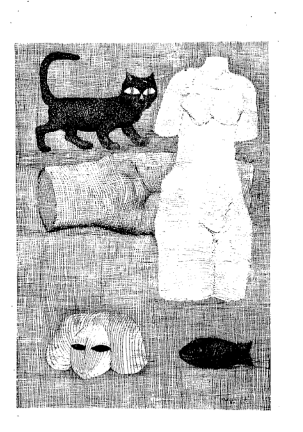
جميل شفيق • حسن طلب













حسن طلب

موعظة السمكة ..

أيتها النساء : تجردن .. فأنتن على جبل طاء !

أيها الرجال : تجردوا .. فأنتم في حضرة السمكة !

اغتسلوا وتطهروا حتى تصيروا أنفسكم ، وليطرح
كل منكم سرباله حتى يقع على كاحله ، ثم اقتربوا واعتنقوا
حتى لا نعود نعرف منكم ذكرا من أنثاه ، ولا صيادا من
فريسته . الغضون والملامح والتفاصيل لا تلزم في
هذه اللحظة التي انتشلتها يد الفنان من سيولة الزمن.

* * *

لوحات «جميل شفيق» التي تزورها هنا - ومعظمها جديد
لم يُعرض من قبل - ترجمة مرئية لتلك اللحظة الهيولية
النادرة ، وتجسيد محسوس للرؤى ، واصطياد بشبكة
الخيال ، لدغة القشعريرة الخاطفة ، وغبطة النشوة البكر ،
وهما يغمراننا في هنيهة الامتزاج بالآخر ، والاتحاد به ، هذه

الرهيفة التي لا نكاد نقبض عليها حتى تتسرب كالماء منا أو كحبات الرمل الناعم من بين فروج الأصابع.

* * *

المكان : مترامٍ برمائيٌ تمرح فيه أصداء الجسد وتسطع فوقه فضة الروح (لوحة رقم ١٠).

الزمان : هزيعٌ ليليٌ، تنصهر فيه أشعة القمر ثم تسيل، وتتسكب بإشارة من "ديانا"، لتسيله قشورًا سمكية وجلودًا آدمية (لوحة ٢).

الترنيمة : همسة ساحرة من (سين) أسيله :

يا سندسيه.. يا سليلة سوسنات السهل
سيلي.. استندسي لي
إنني : هرمي زبرجدة المكان
وأنت نيلي،
استندسي.. وتهندسي
وتسائلي عن سين مسلكك سندسي
وانسندسي

هنا شعيرة طقسية للامكان، فعل لصاحب شص / الشص يهتك ويؤلم، أما الشبكة فتجمع وتؤلف، والصيد بالشص بطش وغيلة، أما السمك في الشبكة فإلى الأجنّة أقرب، كل جنين يتطلع إلى حضن الأم (الوحدة). الصيد بالشص تمثل همجية وبداوة، أما الصيد بالشبكة فحضارة وميلاد.

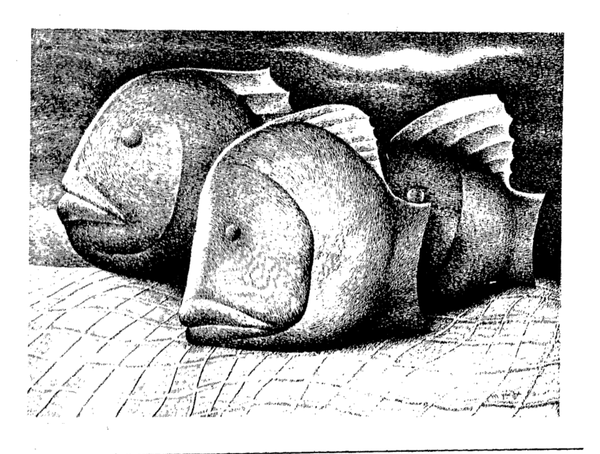
ولهذا يكون الصيد، وكذلك ينبغي على الصياد، فن الصيد رائحة من النبوة وشيء من السحر، كان لقب "بوذا" (صائد الرجال)، وكذلك كان لقب "أورفيوس"، والحواريون أيضا كانوا صائدي رجال، لذا لم يجد "بطرس" مشقة في اتباع المسيح، لم يكن عليه إلا أن يستبدل الإنسان بالسمكة، وليس هناك فرق كبير عند جميل شفيق الذي أنسن السمكة، ولا عند الكنيسة اللاتينية التي آخت بينه والمسيح. وما دامت "وحدة الوجود" هي القانون، فالسمكة صياد والصياد سمكة. إن الكل كأنه قسطاس من الألوهية، لذا لا يوجد فاعل ولا مفعول.

ـه، فقط يوجد فعل حيّ دائم، ليس هو بالضبط
فعل الصيد، ولا فعل الجنس وحده، ولكنه مزيج منهما،
في فعل الصيد يكون حضور الأنثى شرطاً في تحققه،
(لوحة ٨)، وحضور الجماعة شرطاً في نجاحه (لوحة ٢)
وكذلك في فعل الجنس: الملتقى لاثنين، والثمرة
للنوع كله.

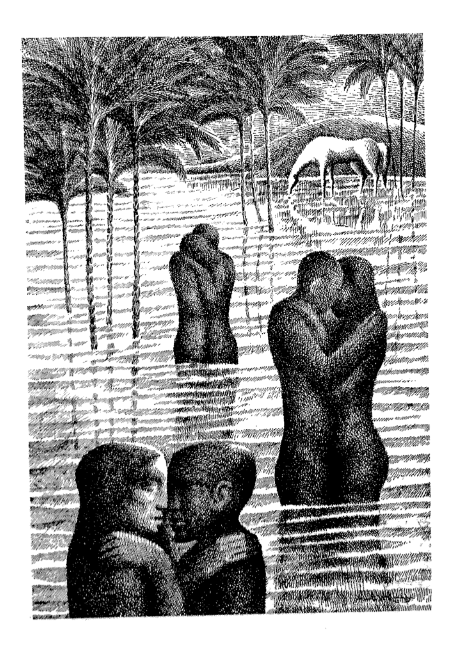
يا سُنْدُسيّةُ .. واسلمي لي
استسلمي لسرورِ جسمكِ
وَبشّري لي :
من سموّكِ مستواكِ
ومن سلافِكِ سلسبيلي
استسلمي لي

* * *

الذي صار رجالاً، والفنان صار أشكالاً، هنا
يكمن سرّ الرمز وسرّ خصوبته، مهما تنوعت تجلياته،
ديكاً كان أو قطة أو سمكة، وهنا نستطيع أن نثأر
من ذكر السمك الذي التهم عضو أوزوريس (٣٢) لنستعيد
خصوبتنا الضائعة المسروقة.







بـــدر الـــديب

بديهيات التراث

اكتب هذا المقال وانا بعيد عن المصادر والأدوات اللازمة لكتابته او لتوثيقه ، بحيث لن يكون اكثر من مجرد استخلاص لتجربتى الشخصية ، خلال سنوات طويلة من النظر والتعرض لمشكلة التراث ، . التى أعتبرها مشكلة غير محلولة فى فكرنا المعاصر وفى ثقافتنا المعاصرة . فما زالت الأسئلة محتدمة حول معنى التراث ومضمونه وحجمه ، وماذا ناخذ او ندع منه ، وهل يمكن توظيفه او استخدامه ، وكيف نخلص منه فى راى البعض أو نمتشقه كسلاح للدفاع عن ذواتنا فى نظر البعض الآخر .

فلا أظننا نستطيع أن ننكر مدى ما بيننا من خلاف حول هذه الأسئلة ، وأسئلة أخرى كثيرة شائكة حول الدين والتراث ومدى التفريق أو التوحيد بينهما ، وطبيعة هذا الفارق أو الجامع بينهما . ولا أظننا نستطيع أن ننكر أيضا أن ما بيننا من خلاف ، مازال خلافا غير مجدٍ لأنه لا يتطور ولا يتراكم النظر فيه ، بحيث يمكن لنا أن نحس أننا نتقدم فى حل هذه المشاكل ، أو على الأقل إعادة صياغتها وتصورها كمقدمة لحلها أو لوضع برامج للتوصل إلى هذا الحل . إننا مازلنا نلف وندور حول قضية زائفة الوضع عقيمة النتائج هى قضية الأصالة والمعاصرة ، ومازلنا نتردد ونتماحك حول تنقية التراث أو ما نسميه تقديم جوانبه المضيئة ، وإهمال مساربه المظلمه ، ومازلنا نثير قضايا قديمة حول الأشكال الأدبية والفنية التى نمارسها ومدى علاقتها واستفادتها

بالتراث ، حتى وإن كنا غير قادرين على معرفته معرفة موضوعية ، وحتى وإن كان دور هذا التراث قد اهتز أو اختفى أو على الأقل لم يتعمق فى وعينا وفكرنا وقدراتنا الإبداعية .

ومن هذا التبصر بالحيرة الحضارية التى نعيشها أمام التراث ، ومن الإحساس بأن حلولنا لا تتقدم ولا تساعدنا فى تطوير علاقتنا بالتراث ، أو أريد أن أعود إلى ما أستشعر أنه بديهيات يجب أن نبدأ منها وأن نتفق بيننا وبين أنفسنا على أننا يجب أن ننطلق منها ، أو أن نجد لأنفسنا نقط انطلاق منتجة للبحث والعمل ، صالحة لأن نضيف إليها وأن نعمل معا على تطويرها وتعميقها .

وأولى هذه البديهيات بالنسبة لى ، أن التراث ليس سمة بيولوجية يمكن أن نطمئن إلى وجودها دون جهد كطبيعة الأنف أو خصائص الدم ، كما أننا يجب أن نفرق بينه وبين ما ننشأ عليه من عادات فى الأكل والطعام والملبس ، بل وحتى من مواقف شعورية وخصائص فى طرق الحديث أو التعامل مع الطفل والمرأة والأب والعائلة . هذه جميعا ظواهر لموضوعات تخضع للبحث العلمى بعد تطورنا الإنسانى الطويل ، وتدخل فى مجالات البيولوجيا والاجتماع واللغويات وأيديولوجات الاقتصاد والسياسة والحكم .

وليس المقصود هنا هو التقليل من أهمية هذه الظواهر أو أهمية دورها فى تكوين شخصياتنا كأفراد أو حضارتنا كمجتمعات . ولكن المقصود أن نشير ، من ناحية ، إلى أن دراسة هذه الظواهر أو الخصائص هى موضوع لعلوم لها مناهجها ووسائلها التى يجب أن تُحترم ، إذا أردنا الإشارة إليها ، أو دراستها ، أو إقامة أى بناء فكرى على أساسها . أما الأمر الثانى والمقصود هنا ، وهو الأهم ، فهو تخليص أنفسنا من أن الضرورات أو الحتميات أو الخصائص التى تثبتها هذه العلوم ، التى تدرس مثل هذه الظواهر ، لا تدخل بالضرورة أيضا فيما يجب أن نعتبره تراثا . فهى جميعها تد[illegible] فى باب تكوين الشخصيات الفردية أو المجتمعات [illegible]روفها التاريخية الماضية والمعاصرة ، وبأوضاعها فى عالم متغير وضاغط بمجتمعاته وثقافته وحضارته المعاصرة والمصاحبة لنا والمؤثرة فينا .

التراث إذن ليس شيئا نرثه رغما عنا أو دون تدخل من جانبنا أو إرادة لتبنيه ، فهناك فارق علمى جدى بين أن ندرس من نحن ، وبين أن ندرس تراثنا وماذا فيه . وهذه البديهية الأولى التى صغناها صياغة سلبية تجعلنا ننظر الآن متسائلين: ماذا إذن هو التراث ؟

التراث هو مجموع من القيم والمعارف والمواقف والاتجاهات ، متضمنة أو مجسدة فى مجموع متعدد الصور المختلفة الأشكال والأحجام ، من الكلام المكتوب أو الشفهى أو القائم فى آثار متنوعة الصور والمواد الباقية التى حققناها فى عصور سابقة ، والتى نجد ، فى لحظة ما من تاريخنا ، أن علينا أن نعرفها وأن نتبنَّاها كأنها جزء حى من حاضرنا ، ويضطرنا اضطرارا إلى أن نعرف حاضره ، أى اللحظة التى نشأ فيها . وينقلنا هذا إلى البديهية الثانية التى أريد أن أقدمها للقارىء المتفحص ، وهى أن التراث لا يعاد إحياؤه ، ولا يبعث من موات فهذا كلام متناقض نخدع به أنفسنا ، ولكنه لا يصبح فاعلا أو مؤثرا ، إلا إذا تبنيناه من ناحية وعاصرناه من ناحية

أخرى . وأريد الآن أن أشرح أو أن أوضح ما أراه حول الفكرتين التبنى والمعاصرة . وهنا أكرر القول أننى حاولت هذا مرارا كثيرة ولم أوفق ، وربما لا أزال غير موفق ، ومن هنا جاء فى عنوان هذا المقال .. « مرة أخرى » .. فقد سبق لى أن كررت هذا الكلام من قبل ، وأعتقد أن كل من يتحدث عن التراث ، لابد أن يكرر جانبا منه .. وهذا ما حدث بالفعل .

يجب علينا أن نتذكر أن أوروبا عندما استعادت تراث اليونان لم يكن هذا جزءا بيولوجيا ، بل ولا حتى تاريخيا من تراثها ، وأنها لم تصنع عصر النهضة بأنها استعادت تراث اليونان ، بل إنها استخدمت تراث اليونان فى صناعة نهضتها . وقد يتطلب إثبات هذا بالنسبة للقارىء العربى بحثا تاريخيا مطولا لا أنتويه الآن ، بل قد لا أستطيعه . ولكنى أدفعه وأضعه أمام القارىء للتفكير والنظر . فلم تكن أوروبا التاريخية والاجتماعية والاقتصادية فى عصر النهضة ، أو عصر الإعداد لها ، مجرد امتداد وراثى لليونان ، بل كانت فعلا إراديا ذا أبعاد حضارية لتبنى تراث وقيم ومواقف ، أدت إلى دراسة تفصيلية تستهدف معاصرة ما اختارته أوروبا من هذا التراث لتصنع به نهضتها .

فعل التبنى إذن هو الجانب الأول والأساسى فى أى موقف للتراث . ولا أستطيع هنا أن أدخل حتى فى الإشارة إلى كل العوامل التى أدت أو التى دفعت أوروبا الى تبنى هذا التراث ، الذى نقلها من مرحلة القبائل البربرية لمدن البرجوازية التى نشأت فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، إلى مرحلة الدولة فى عصر النهضة . وبروز مفهوم الفرد فى بدايات النشأة للمدينة الأوربية ، التى وضعت الأساس لما نسميه ديمقراطية أوروبية ، وما نسميه ليبرالية أحيانا أخرى ، والتى أدت إلى كل هذا التقدم الحضارى الذى نواجهه والذى نحتار أمامه ، تارة فى محاولة تقليده ، وتارة فى محاولة تفسيره ، وتارة ثالثة للشعور بأنه غريب تماما علينا وبأننا لا نملك القدرة أو الأمل فى اللحاق به .

وقبل أن ننتقل إلى الوجه الآخر لتجربة أوروبا ، وهو معاصرة التراث الذى تبنته ، يجب أن نتوقف وأن نتأمل بمزيد من التفكير معنى التبنى للتراث .

يختلط هذا المعنى للتبنى عندنا وفى فكرنا العربى بمسألة الدين . فنحن نتصور أن إسلامنا هو تبنٍّ لتراثنا . وهذه مسألة عويصة وحساسة يجب أن ننظر فيها بقدر من التأنى والتعقل والرزانة ، فالإسلام دين مصادره مقررة محترمة مدروسة سواء كان ذلك بالإشارة إلى الكتاب أو السنة أو حتى إلى جهود الفقهاء . وإذا كانت التجربة الدينية الإسلامية للفرد أو للمجتمع لم تدرس بعد بما فيه الكفاية ، فإنا على الأقل نستطيع أن نصادر على أننا مسلمون وأن كل محاولات ما يسمى صحوة إسلامية ، لا تريد أن تجعلنا مسلمين ننطق بالشهادة ، ونؤمن بالمصادر ، ونسلم بأركان الإسلام ، ولكنها تريد أن تصنع منا مجتمعا نتصور باختلافات كثيرة ، أنه المجتمع الإسلامى الأمثل . وهذا فى الأساس تجربة فى فرض ايديولوجيا وتفسير قد نحترمه ونوقره ، ولكنا لا نستطيع بالضرورة أن نراه ضروريا ، أو نراه الصواب المطلق ، إلا إذا اندرج الفرد منا فى إطار الايديولوجيات والحركات المذهبية المطروحة فى الساحة والتى تسمى نفسها الصحوة الإسلامية ، أو أى صفة أخرى بهذا المعنى .

فإذا كان التراث هو الإسلام فقد تبنيناه وآمنا به ، ونحاول كبشر أن نعيش على هداه ، وأى فشل أو تصور فى ذلك لا يعود إلى الإسلام أو مبادئه ومصادره ، بل إلى تصورنا الفردى وإلى ضحالة تجربتنا الدينية أو ضعفها . فالإسلام كمجموع ثابت من النصوص والتفسيرات ، مهما اختلفت ، ليس هو موضوع التساؤل أو النقاش حول التراث ، فإن كل ما أثير من تساؤلات أو خلافات حول الخمينى أو صدام حسين ، لا تنفى أنهما مسلمان بل نعتمد فى كثير من قوتها أو محاولة إثبات صحتها على أنهما كذلك . ولكن ليس هذا هو موضوع الحديث الذى أتناوله هنا ، فالموضوع هو أننا كما تبنينا الإسلام علينا أن نتبنى تراثنا إذا أردنا ، أو إذا وجدنا أنه جدير بذلك ، أو إذا استطعنا ـ وهذا هو الجانب الثانى من هذه البديهية الثانية ـ أن نعاصر منه ما نريد أن نتبناه لأنه ضرورى لحاضرنا ، ولأننا نرى فيه مستقبلا لفكرنا ولتطورنا وتقدمنا . فإذا كان **مفهوم التبنى** قد اقترب من الوضوح بالإشارة إلى الإسلام فإن **مفهوم المعاصرة** قد يكون مازال غامضا ، وإن كان من الممكن بالإشارة إلى ما حدث مع تبنينا للإسلام أن نفهم أيضا معنى المعاصرة وأن ندرك مسئولياتها .

لقد حاول الفكر العربى ، وحاولت الحضارة العربية الإسلامية عامة أن تعاصر الإسلام . وهذا هو المعنى الحقيقى لكل ما كتب عن حياة الرسول ، وكل ما كتب عن مغازيه وصحابته وأتباعه ، وكل ما أعددناه من طبقات ، وكل ما اشتغلنا به من علوم القرآن وعلوم الحديث . ولاشك أن معاصرتنا الفكرية للإسلام ، مازالت فى حاجة إلى مزيد من المحاولات المنهجية والدراسات التفصيلية والأبحاث الجزئية ، التى تستعيد المعاصرة وتجلعها ممكنة ، ولكن هذا مبحث آخر أرجو أن أتناوله فى حديث آخر . لأن السؤال هو : ماذا قدمنا بالفعل لما نسميه تراثا أيًا كان معنى اللفظ ؟ وماذا فعلنا ببقية جوانب هذا التراث إلى جانب الدين ومصادره وفقهه ؟ إننى أشعر أن حيرتنا العقلية أمام طبيعة الدين ودوره مازالت هى السبب الأساسى فى اختلافاتنا المنهجية والعلمية حول تطبيقه ، ومدى ما نستطيع أن نحقق من تبنِّينا المبدئى له .

ولكن الذى أريد أن أشير إليه الآن ، هو مدى تبنينا ومعاصرتنا لكل هذا المجموع الآخر ، مِمَّا نسميه تراثنا ، خارج الحدود المعروفة للدين وللإسلام ولمصادره وفقهه . فهل يستطيع أحد أن يقول إنه تبنى المعلقات والشعر الجاهلى ؟ وهل يستطيع أحد منا أن يقول إنه يميز فى داخله ـ وبالتبنى ـ بين العصور السياسية . الأدبية زيفا ـ للشعر أو النثر أو الفكر العربى ؟ من الذى يستطيع أن يقول إنه أموى أو عباسى أول أو عباسىّ ثانٍ أو طولونى أو فاطمى أو أيوبى ؟ لاشك فى أن هناك محاولات كثيرة محترمة ومؤثرة لدراسة كل هذه العصور ولتبنى خصائصها ، أو ما يسمى خصائصها ، بل وأحيانا لخلق خصائص قطرية أو جغرافية للأدب والفكر

فى مصر أو سوريا أو العراق . ولكن هل هناك قدرة على تحقيق أو خلق مدرسة أو تبنى اتجاه ؟ إن التبنى لا يعنى بالضرورة الاتباع بل يعنى أساسا إطلاق طاقات الخلق الى تجاوز ما نتبناه ، بعد المعرفة والمعاصرة الحقيقية له .

ولكن كيف تتحقق المعاصرة التى هى البديهية الأساسية لهذا المقال ، وماذا تعنى بالتدقيق ؟

تعنى المعاصرة ـ بعد التبنى ـ الدراسة التاريخية للغة وكل أدوات التعبير المستخدمة ، وهذا لم يتحقق إلى الآن ويجب علينا أن نخجل جميعا منه ، ولا نتحدث عن التراث بأى شكل من الأشكال إلا بعد تحقيقه . فمازلنا إلى الآن فى حاجة إلى قاموس تاريخى للغة العربية التى نتحدث ونكتب بها . قاموس مثل الذى صنعته أوروبا « الإنجليز والفرنسيون والألمان) وغيرهم ، للغاتهم . كيف نتحدث عن التراث ونحن لا نعرف تاريخ كلماتنا واستعمالاتها ؛ وما زلنا نعتمد على ما حققه ابن منظور وغيره ونعتبره اللسان المقنن للعربية ؟!

إن الخجل من ضيعة قاموس وبطاقات « فيشر » ، التى كانت فى المجمع اللغوى المصرى ، يجب أن يكون نقطة بداية لأى تفكير فى تراثنا وفى لغتنا . ولست بمستطيع أن أصور لأى عربى الفضيحة والقصور الذى يعيش فيه ، ولغته ليس لها قاموس تاريخى . ولكن ليس هذا هو كل الفضيحة . فنحن لا نملك قاموسا جغرافيا للشعر الجاهلى ، ولا لنباتاته أو حيواناته . إن كل الدراسات الجزئية التى تمت للحيوان والنبات والجغرافيا الجاهلية، قاصرة عن أن تكون مصادر مقننة يرجع إليها العربى ، لا ليعرف فقط هذا الفتات من المعلومات التى تقدمه ، ولكن ليستطيع أن يعاصر تراثه .

أريد أن أسأل العربى القارىء : هل شم أو عرف رائحة العرار ؟ الذى قال فيه الشاعر :

تمتـع من شميم عـرار نجـد
فمـا بعـد العشيـة من عـرار

إذا كان العربى لم يعرف صورة العرار ولم يعرف رائحته ولم يعرف ما علاقته بنجد ، فليسكت عن الحديث عن التراث وليطمئن إلى انه ليس تراثه . ولست أريد أن اشير إلى كل الآبار والمنابع ومجارى المياه وأنواعها ، التى يتحدث عنها ويعايشها الشعر العربى . ولست أريد أن اشير إلى أننا لا نملك طبعات مقننة لأى شاعر جاهلى أو أموى أو عباسى أو غير ذلك ، وكل مانملك هو محاولات فردية لنشر الشاعر وللتعريف به ، ولكنا لا نستطيع أن نشير إلى النسخة الأساسية المقننة لأى ديوان ، والتى ترتب القصائد تاريخيا أو جغرافيا أو تقطع بأنها لا تستطيع ان ترتبها إلا موضوعيا . ولا أستطيع أن اشير إلى رقم ثابت للبيت أو القصيدة . وأنا أترك تماما قدرتى على أن أفهم البيت فهما معاصرا له .

إننى مرة أخرى ، أشير إلى ما فعلته أوروبا عندما تبنت تراث اليونان ، وماذا فعلت فى نصوصه ، وكيف شرحته وكيف قدمته للقارىء الذى صنع عصر النهضة .

فماذا فعلنا نحن مع بديهيات التراث ؟! تركناه كما هو لم نتبنه ولم نعاصره .

وماأحوجنا للحديث مرة أخرى عن التفرقة بين تحقيق التراث أو متابعة مصادره ، وبين صناعة الأدوات التى تجعلنا نعاصره .

انت إذن(*) لا تمتلك التراث بالوراثة أو بحكم الجنس أو الدين أو الوطنية السياسية أو الجغرافية . وليس التراث بطاقة هوية تصدرها سلطة من أى نوع . امتلاك التراث فعل فردى أو جماعى يقوم به الفرد أو المجتمع لصناعة الهوية التى يختارها لنفسه ويقرر من خلالها أن يفهم حاضره وأن يضع مستقبله . وعلى الرغم من معنى الاختيار المتضمن فى هذه العبارة فإن التراث إذا ما نسبناه إلى أمة أو حضارة أمر مفروض لا يجوز الاختيار فيه . فالتراث بالنسبة للأمة أو الحضارة كالأبوة بالنسبة للفرد لا يملك اختيارها لأنها متحققة قبل إرادته واختياره . وقد يملك الفرد الحكم عليها والتبرؤ منها ولكنه لا يملك ولا يفيده أن يتنكر أو ينكر أى جزء أو أى جانب منها . فالتضايف بين التراث والأمة أو الحضارة التى ينسب إليها من نفس نوع وإشكالية التضايف بين الأبوة والبنوة . وإذا كانت علاقة الأبوة والبنوة هى علاقة معقدة متوترة فيها الخضوع والتمرد وفيها الحب والكره

وفيها المحاكاة والتلاشى فى الأب كما فيها الرفض والإقرار المتطرف للذات فإن النضج لا يتم للطفل أو السوية للأب حتى يستطيعا معا أن يقبل كل منهما الآخر ، ولن يستطيع الابن أن ينضج فعلاً حتى يجعل الأب موضوعا للمعرفة والفهم وحتى يقبل الأب بكل عيوبه ونقائصه نتيجة لهذا الفهم والمعرفة . ويخيل لى أن بين الأمة العربية وتراثها نوع من العقد النفسية التى تحتاج إلى تحليل نفسى واجتماعى وعلاج تاريخى طويل . فمازلنا نجامل فى سذاجة طفولية غريبة تنقية التراث وإخفاء أو إهمال ما فيه من عيوب وفظاعة أحيانا وكأننا نستطيع بذلك أن ننكر ما نغفله أو نخفيه وينتهى بنا الأمر إلى أن نصبح غرباء عن تراثنا ننظر فيه وكأنه مرآة نريد لها أن تعكس صورة نصنعها نحن دون أن نكون نحن ، أو ما كان عليه أسلافنا .

مرآة غريبة تلك التى نضعها أمام التراث ونحن نريد أن نختار منه وأن ننظفه مما نعتبره عيوبا أو نقائص . إننا بذلك نتخذ من التراث موقفا لا يفرقه عن الدين حتى وإن قلنا عكس ذلك ، ونحاول أن نفرض عليه ما نفرضه على مصادر الدين من قداسة وإعجاز الكمال والعصمة . وهذه على وجه التدقيق هى المواقف التى تعوق نضج العلاقة بيننا وبين التراث مثل ما تعوق نضج الطفل وتكامل أدواته للمعرفة والنقد أمام الأب وتمنعه أخيراً من الاختيار العارف بما قد يرفض . فيجب أن يكون من بديهيات التراث أننا إذا كنا نملك أمامه الاختيار فنحن لا نملك معه رفض ما لا نقبل أو نختار تحت أى مبرر خلقى أو تربوى . والأمة التى تجهل أو تخفى جوانب من تراثها ستظل أمة طفلة غير ناضجة مهما كانت الدعاوى الخلقية أو التربوية التى نستخدمها فى تبرير هذا الجهل أو الإخفاء . لقد أسقطنا هذا ، كأمة وكحضارة ، فى نوع من النفاق الذى سيطر على فكرنا وأدواتنا العلمية وجعلنا نفهم معانى التوسط على أنها معان من التلفيق والتوفيق بددت قدرتنا على الموضوعية . وعلى معرفة التاريخ والواقع .

ولا تنفصل بديهيات التراث الثلاث التى تحدثنا عنها الواحدة عن الأخرى فكلها تنبع من موقف واحد وتتولد الواحدة منها من الأخرى ليؤكد بعضها البعض الآخر ولتكون فى مجموعها نقطة بداية ضرورية لمعالجة التراث ودراسته ولتحقيق أى صورة من صور الاستفادة منه . وليس هناك من فائدة من البديهيات إلا إذا كانت منتجة

لبرنامج عمل يحقق الجمع والمعرفة وبالتالى المعاصرة للتراث فبذلك تتولد إمكانية إرادة الاختيار والتبنى ، مع الإقرار والاعتراف بضرورة القبول للتراث فى شموليته وكليته .. وإذا كانت هذه البديهيات الثلاث تشكل موقفاً من التراث فإن تاريخ مواقفنا ، كأمة وكحضارة ، من التراث تتطلب تاريخا طويلاً يستخرج البديهيات الأخرى التى استخدمناها على مر العصور ونستخلص ما ترتب عليها من برامج عمل ومن نتاج فكرى حضارى . فما اكبر الفارق بين الموقف من التراث عند العرب قبل الإسلام ومواقفهم منه بعد الفتوحات الإسلامية وبعد تكوين الحضارة والدولة الإسلامية ثم بعد تفتت بنائها الحضارى وقوتها الدنيوية وما نعانيه اليوم من تملك الآخرين لتراثنا وحضارتنا ومصائرنا . وإننى ممن يؤمنون أن هذا التأريخ للمواقف من التراث من أنجح ما يمكن أن نقوم به لمعالجة أمراضنا وعقدنا الحضارية . فما أكبر الفارق بين لحظتنا الحضارية المعاصرة وبين تلك اللحظة التى ولدت علوم اللغة لدراسة القرآن ووضع علومه أو التى صنعت رحلات الطلب للحديث وأستحدثت علومه من جرح وتعديل وطبقات أو اللحظة الحضارية التى جعلت دار الحكمة والمكتبات الإسلامية وصناعة المخطوطات وتسويقها ضرورة ، صنعت فهرست ابن النديم ودار حكمة المأمون ومكتبات بغداد والقاهرة والأندلس والمغرب ... وما أكثر أسرارنا الحضارية التى لم تفض إلى الآن والتى أدت إلى وقف الاجتهاد أو الإجماع على ذلك وما ترتب على ذلك من تدهور حضارى مازلنا لم نستطع أن نوقفه أو نعدله .

إننى أحاول فقط بهذه الكلمات أن أثير التفكير فى أهمية تأريخ المواقف من التراث وعلاقتها بالبرنامج الحضارى الذى حققته الأمة فى مراحل تاريخها المختلفة وذلك قبل أن أشير إلى برنامج العمل اللازم لنا فى لحظتنا الحضارية المعاصرة .

* * *

يجب أن نعترف ــ خجلين إذا أردنا ــ أن حصر وجمع تراثنا العربى الإسلامى كان ومازال همًّا غريبا صنع لأوربا الاستشراق والمكتبات المليئة بالمخطوطات العربية الإسلامية ، وأننا مهما حللنا أو ناقشنا أيديولوجيات الاستشراق وعيوبه وحدود أصحابه ، فأننا يجب أن نخجل من أن عمليات الحصر والجمع لم تبدأ عندنا إلى الآن رغم توفر الوعى والمال والرجال العارفين . وأننا مازلنا نعتمد على بروكلمان الذى لم يضف إليه جديد حقا إلا محاولات سيزكين التى تصدر ــ مهما كانت إسلاميتها أو شرقيتها ــ عن فرانكفورت . ومازلنا يجب أن نعترف أن فهارس مكتبات فينا والمانيا البروسية ومكتبات أنجلترا الاستعمارية فى المتحف البريطانى وريلاند ومانشستر وبودليان أو فهارس باريس وغيرها من العواصم الأوربية بل والأمريكية مازالت فهارس لا غنى عنها ولا يحل محلها اى فهارس او محاولات أخرى صدرت أو تصدر عن القاهرة والرياض وغيرها من عواصم العرب . فإذا تركنا المخطوطات فلابد أن نخجل ايضا من أن ألف ليلة وليلة مازلنا لا نملك منها إلا المجلدات التى وضعها شوفان وأن المعمار الإسلامى لا يستغنى عن كرزويل وأن الفن الإسلامى لا يملك تجاوز ديماند أو غيره من المؤرخين الأوروبيين ...

إننى هنا لا أحصر حجم القصور أو التخلف الذى نعيشه فى جمع وحصر تراثنا العربى الإسلامى ولكننى أشير إليه فقط وأستثير الخجل منه وأكاد أريد أن أصرخ بأن ليس هناك مبرر له على الاطلاق ... لا عقلى ولا مادى

ولا حضارى إلا أننا لا نريد أن نعترف ببديهيات التراث ولا نريد أن نبدأ منها . فهل فهم المؤسسات العلمية لذلك معجزة حضارية نعجز عنها ؟ وهل فهم عمل الفريق استحالة حضارية لا نملك التغلب عليها ؟ وهل إدراكنا لمعنى التراكم والإنجاز على مسار الزمن مسألة مستعصية على العقل العربى !

ولكن مسألة المصادر وحصر التراث وجمعه ليست هى الأمر الوحيد على أساسيته من برنامج العمل الحضارى الذى على أمتنا وحضارتنا أن تنهض به لخدمة تراثها . إن أمامنا قرناً أو قرناً ونصف من العمل الحضارى قبل أن نخلص من الاستشراق وقبل أن نستطيع أن نقول أن أعمال المستشرقين قد سقطت قيمتها وانتهى دورها . وقبل أن نحقق ذلك فلا معنى حقيقى من الانشغال بسلبيات أعمال المستشرقين وأغراضهم الحقيقية وأهدافهم الشريرة مادمنا لا نملك لرد عاديتهم إلا تكرار كلام مكرور دون إقامة أى بناء بديل يجعل أعمالهم لا قيمة لها ويجعل دورهم المشكور ــ على أية حال ــ منتهياً مختوماً . وما أصعب الدور الذى علينا أن نلعبه والجهد الذى علينا أن نقوم به لتحديد أولويات العمل فى مثل هذا البرنامج ولتوفير إمكانياته توفيراً عقلياً يسمح بالتراكم والإنجاز .

* * *

وإذا كان برنامج الحصر والجمع للتراث برنامجاً حضارياً ثقيلاً وباهظاً فلابد لنا على الأقل من أن نبدأ بإدراك بديهيته وبالتالى ضرورته حتى ولو أكد ذلك خجلنا الحضارى وفشلنا التاريخى الذى لا مبرر له بأية درجة ، مهما استخدمنا قضايا الاستعمار والاستلاب الحضارى وغيرها من هذه الكبائش التى نستخدمها لتحمل أخطائنا وتخلفنا وكسلنا الحضارى .

ولكن برنامج الجمع والحصر على ضخامته وأهميته لا يغنى عن برنامج مصاحب لا يقل ضرورة هو برنامج صناعة أدوات المعاصرة . ولابد من الإشارة هنا مرة أخرى أن أدوات المعاصرة ليست غريبة عن حضارتنا بل هى جزء من تراثنا لم نعرفه بما فيه الكفاية فلم نضف إليه ولم نطوره . فأدوات المعاصرة هى الأدوات التى صنعها العرب الأوائل وهم يدرسون القرآن والحديث واللغة ويصنعون معاجمهم المتخصصة ومعاجمهم اللغوية الشاملة . فالمعاصرة اللازمة لمعرفة التراث تتطلب المعرفة الجزئية الدقيقة لنشأته والأدوات التى تجعل مفرداته بكل تفاصيلها قريبة للعربى المعاصر ميسرة للفهم والتذوق . فإذا كان تراثنا غنياً بالمعاجم من كل نوع فإن التطور الذى حدث فى العلم والمنهج يفرض علينا مرة أخرى هذا الخجل الحضارى الذى أكرر الإشارة إليه لافتقادنا للقاموس العربى لتاريخ كلمات اللغة والقاموس الذى يحدد أصول كلماتنا وعلاقتها باللغات السامية بأنواعها ومقابلاتها ودوران تاريخها قبل استعمالها أو دخولها العربية ، لقد استيقظنا من أمد بعيد لأهمية اللغات السامية وأهمية دراستهاولكننا لم نستطع إلى الآن أن ننقل هذا الاهتمام إلى صناعة الأدوات التى تريح القارىء الباحث والتى تمهد له طرق المزيد من البحث والدراسة . ومازالت لهجاتنا العربية غير مدروسة أو مقننة إلا فى مكتبة الكونجرس الأمريكى للأسف التى تحتفظ بمكتبة غنية بتسجيلات لهجات الجزيرة العربية والبلاد العربية الأخرى . ومازال حلم المعجم المفهرس لألفاظ الشعر العربى حلماً بعيداً تاتينا. عنه من

إسرائيل أخبار غير مؤكدة وغير محدودة . وما زلنا لا نملك أى معجم فهرس لأى شاعر عربى كبير أو صغير ، ومازالت صور الشعر العربى محبوسة فى جغرافيه مجهولة وفى أدوات حضارية ضائعة وفى تواريخ سياسية ومؤسساتية غير مدروسة .

إن قائمة أدوات المعاصرة معروفة ومقررة فى أدبيات العالم ولست بحاجة للإشارة إلى ما فعله الإنجليز بشكسبير أو شو أو حتى ديكنز وبشعرائهم وكتابهم الصغار . هناك قواميس لكتاباتهم وللابسهم وموسيقاهم وإشاراتهم التاريخية وأمثالهم واصطلاحاتهم التاريخية والحضارية والسياسية وما نملكه من كل هذا يكاد يكون مقصورا على المعجم المفهرس للقرآن الكريم فنحن إلى الآن لم نستغن عن "فنسنك" للحديث النبوى .

فمن الذى يستطيع أن يعطينا المبرر لكل هذا النقص ولطبيعة الخجل منه على الرغم من تواجد المال العربى والجماعات العربية وأقسام اللغة العربية العديدة فى كل بقاع العالم العربى . لماذا لم تستطع كل هذه المؤسسات ورجالها وعلمائها الكبار أن تحدد الأولويات لبحاثها ولرسالات الماجستير والدكتوراة وغيرها من صور البحث التى تكاد على تكاثرها لا تضيف شيئا إلى مثل هذه البرامج الضرورية والبديهية لدراسة التراث ولمعرفته .

اليس من الدين والأخلاق ومن قيم التراث العربى أن نعترف بالقصور وأن نخجل منه وأن نصيح به فى كل آن لعلنا نسمع ولعلنا نتحرك إلى البديهيات ونضع برنامجا من الأولويات دون الاختفاء وراء دعاوى الاستعمار أو المطالبة بالديمقراطية كشروط أولى للعمل والبدء فيه مع وضع مثل هذا البرنامج لخدمة ومعرفة تراثنا الذى لا نكف عن الحديث عنه .

ســـامى خشـــبة

« شرور » الاستشراق
كيف ننتفع بها ؟ !

● بمناسبة مرور قرنين على تأسيس الجمعية الآسيوية البنغالية .

تحتفل دوائر الاستشراق الأكاديمية فى الغرب — خلال الشهور الأخيرة بمرور قرنين على تأسيس أول « جمعية آسيوية » كان هدفها : « تطوير وتنظيم دراسة الثقافات القديمة فى آسيا ، وميراثها من الأديان والشرائع والآداب والفنون » حسبما جاء فى إعلان قيام « الجمعية الآسيوية البنغالية The Bengal Asiatic Society » الذى كتبه وألقاه ، مؤسس الجمعية فى كلكتا ، عاصمة البنغال البريطانى فى ذلك الوقت (عام ١٧٨٤) سير « ويليام جونز » Sir William Jones . وتعتبر تلك الجمعية أقدم الجمعيات الاستشراقية المنظمة لهذا الغرض ، وسبقت زميلتها الهولندية التالية لها بنحو عشر سنوات .

ولقد بدأت الاحتفالات بالفعل منذ شهر نوفمبر عام ١٩٨٥ ، فى نيودلهى ، باجتماع « اللجنة العليا للجمعية الآسيوية البريطانية الملكية » التى اندمجت فيها جمعية البنغال منذ عام ١٨٣٥ ، وبمشاركة مجلس أساتذة « معهد الاستشراق البريطانى British oriental Institute » ، ومجالس الإدارة ، وأساتذة الجمعيات ، وأقسام الجامعات الهندية التى تتخصص فى نفس الدراسات التى بذرها « جونز » قبل قرنين ، وعلى رأسها دراسة « الشرائع الهندية » القديمة ، ومعها ديانات ولغات الهند والآثار المكتوبة ، الدينية والأدبية والفكرية ، التى ارتبطت بتلك اللغات والديانات .

وقد يكون المهم منذ البداية ، هو أن ألفت النظر إلى « الأسلوب العلمى » للغاية الذى يتبعه الأكاديميون والعلماء الهنود فى التعامل مع مؤسسة « الاستشراق» الغربية التى تخصصت فى دراسة ثقافات الهند وتراثها الدينى والفلسفى والأدبى . إنهم لم يتوقفوا أبدا عند ما يمكن وصفه بـ « الاستشراق وخبائثه » بدءا من تشويه صورة تراث هذه الحضارة الشرقية العظيمة ، وحتى توظيف المعلومات والمفاهيم التى توصل إليها المستشرقون الغربيون أنفسهم ، ووضعها فى خدمة الإدارات

الاستعمارية التى بدأت تسيطر على الهند ، منذ أواخر القرن السادس عشر ، ورغم أنهم ــ فيما هو واضح كل الوضوح ــ قد تبينوا تلك الشرور وأدركوا تفاصيلها ومغزاها ، فإنهم لم يشغلوا أنفسهم طويلا بالرد على التشويهات التى اصطنعها الاستشراق وفرضها على ثقافات الشرق القديمة ، أو بمحاولة إقناع الشعوب الأوربية بخبث نوايا المستشرقين الأوروبيين ، أو بسوء طوية مؤسسة الاستشراق الأوروبية وتعاونها مع الإدارات الاستعمارية (فهذا عمل ــ من وجهة نظر الأكاديميين والعلماء الهنود ــ لاطائل من ورائه : فهم من ناحية لن يستطيعوا التأثير على وعى القارىء الأوروبى المثقف ، ولن يستطيعوا أن يدخلوا فى منافسة مع أجهزة ومؤسسات التعليم الأوربية وغيرها من أجهزة صنع الوعى الغربى ــ للتأثير على الجمهور الأوربى نفسه ؛ وهم من ناحية أخرى ، لن يستطيعوا مواصلة الانتفاع من المنجزات العلمية الحقيقية للاستشراق الغربى إذا هم انشغلوا بمحاولة تصحيح التصورات النهائية التى صاغها هذا الاستشراق عن الثقافات الهندية نفسها .

ولا شك فى أن الفقرة الاعتراضية الأخيرة تتضمن عبارة سينظر إليها الكثيرون باعتبارها نموذجا للوقوع فى فخ الخبث الاستشراقى نفسه ، اقصد عبارة : الانتفاع من المنجزات العلمية الحقيقية للاستشراق الغربى .

ولكن كاتب هذه السطور ، يحب أن يوضح ببساطة ، أن هذه العبارة ، لم تكن وقوعا فى الفخ ولم تصدر عن غفلة ، وإنما هى مقصودة لمعناها الحرفى الواضح .

وليسمح لى القارىء العزيز بعرض بعض « المعلومات » المحايدة ، قبل استخلاص أية معانٍ ، وقبل إصدار أية أحكام .

فالحقيقة ، هى أن « سير ويليام جونز » نفسه ، الذى درس القانون ، وبعض اللغات الشرقية فى لندن ــ منها العربية والعبرية والفارسية والتركية والهندية والأوربية ــ قبل أن يعين قاضيا وعضوا فى المحكمة العليا للبنغال البريطانى ــ الحقيقة أن هذا الرجل ، كان أول « مثقف » غربى ، يتمكن من دراسة اللغة السنسكريتية (الهندية القديمة ، شبه المقدسة ، والتى كتبت بها كل النصوص الدينية للديانات الهندوسية والبراهمانية ، وكل الآثار الأدبية والفلسفية المرتبطة بهاتين الديانتين) .

والحقيقة ، أن هذا الرجل ، بفضل معرفته اللغوية الواسعة ، التى ضمت ــ غير اللغات الشرقية المذكورة ــ اللغات : اللاتينية واليونانية القديمة ، والسلتية والقوطية الجنوبية (من لغات القبائل الأوربية القديمة ذات الأصل الآسيوى) ، إضافة إلى بعض اللغات الأوربيـة الحديثة ... الحقيقة ، أن هذا الرجل بفضل المعرفة اللغوية الواسعة ، وبفضل تعرفه على أسس علم اللغويات القديم ، كان هو المؤسس الأول لعلم اللغويات الحديث فى مرحلته الأولى ، فى القرن التاسع عشر ، وكان واضع الأساس الأول لنظرية « العائلات اللغوية » التى راجت فى القرن التاسع عشر ، وواضع أسس نظرية عائلة اللغات التى عرفت باسم « العائلة الهندو أوروبية » .

ففى عام ١٧٨٦ ، أى بعد عامين من تأسيسه للجمعية الآسيوية البنغالية ، ألقى « سير ويليام جونز » ، محاضرة فى المجمع العلمى للجمعية ، وردت فيها فقرة كانت لها نتائج علمية بالغة الخطورة فى الأعوام التالية . تقول هذه الفقرة ــ التى انقلها عن كتاب صدر منذ شهور عن « ويليام جونز » ونشرته دار كانبرياج

البريطانية من تأليف أحد . حلفائه « جارلاند كانون » عضو الجمعية الآسيوية البريطانية ، الملكية الآن) — ماترجمته :

... « إن اللغة السنسكريتية ، مهما كان من قدمها ، ذات بناء رائع ، اكثر اكتمالا من اللغة اليونانية (القديمة) واكثر ثراء وتنوعا من اللغة اللاتينية ، ولكنه اكثر صفاء ودقة منهما معا ؛ ولكنها مع ذلك تتصل بهما اتصالا قويا فى كل من جذور الأفعال ، وفى قوالب الأجرومية ، وهو اتصال اقوى من ان يكون قد انتجته المصادفة . إنه اتصال من القوة ، بحيث انه لا يسع اى عالم فى فقه اللغات إذا مادرس اللغات الثلاث إلا ان يعتقد انها قد نبعت جميعا من اصل واحد قد لا يكون موجودا بعد ؛ بل إن هناك سببا مشابها ، يدفع إلى افتراض — وإن لم يكن بنفسه قوة الافتراض السابق — ان اللغتين السلتية والقوطية ، تنبعان من نفس الاصل الذى نبعت منه اللغة السنسكريتية (واليونانية واللاتينية) رغم امتزاجهما بصياغات مختلفة للغاية . وقد يكون ممكنا ان نضيف اللغة الفارسية القديمة — إلى تلك العائلة نفسها » .

ويقول « جارلاند كانون » إن أحكام القيمة التى يبدأ بها « جونز » ، قد « تكون مقبولة الآن ، فاللغات لا توصف بأنها « رائعة » ولا بأنها « صافية ودقيقة » ، ولا توجد لغة « أحسن » من أخرى . ولكن « جونز » — يقول « كونان » — فى سياق فقرة واحدة ، يؤسس الوجود الأول للغة قديمة (الهندو / أوروبية) ويشير إلى ان بعض اللغات الأوروبية والشرقية يربطها — تحت جلدها الظاهر — رباط الأخوة ، ثم يصله مصطلح « العائلة اللغوية » بشكل عفوى تماما ، وهو المصطلح الذى تأسست عليه نظرية لغوية قوية سادت القرن التاسع عشر زمنا طويلا من القرن العشرين .

صحيح أن اللغويين الذين ساروا فى الطريق الذى فتحه « ويليام جونز » تناسوا من بعده جانبى الاتصال الرئيسيين — بين السنسكريتية وكل من اللاتينية واليونانية — وهذان الجانبان هما : جذور الأفعال وقواعد الأجرومية (أو : النحو أساساً والصرف) ، وصحيح أن هؤلاء وعلى رأسهم « فرانتز بوب » و « جاكوب جريم » الألمانيان و « رازموس راسك » الدانمركى — قد أسرفوا فى الكشف عن جانب اتصال واحد ، وركزوا عليه ، وهو جانب التشابه فى بعض تصريفات لمجموعة بعينها من المفردات ، ولبعض أفعال الربط وأسماء الإشارة وغيرها (أو اهملوا طويلا ، جذور الأفعال وقواعد الأجرومية) الأمر الذى قادهم إلى أخطاء شهيرة لم تصحح إلا فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين بناء على عمل اللغوى الألمانى العظيم « فون همبولت » مؤسس فرع آخر من لغويات القرن الماضى ، ومن تبعه أو تأثر بأفكاره من « سوسير » إلى « تشومسكى » فى هذا القرن ؛ كل هذا صحيح ، ولكن الأساس الذى وضعه « ويليام جونز » لم يضع هباء ، على الأقل بالنسبة لتطبيقات العلوم اللغوية (وعلم المعاجم) فى كلٍ من أوربا — والدول التى تستخدم لغات أوروبية فى أمريكا الشمالية والجنوبية وجنوب أفريقيا وأستراليا — والهند أساساً .

ولكن العلماء الهنود قرروا أن ينتفعوا بما أسسه « جونز » من معرفة .

فالحاصل أن « وبليام جونز » ترك كتابا هاما ، ومخطوطا لكتاب أكثر أهمية : أما الكتاب فقد ضم ترجمة إلى الإنجليزية لـ « تعاليم مانو » Institutes of manu ودراسة مستفيضة حولها ، من النواحى اللغوية ، واللاتينية والفقهية والاجتماعية . ولهذه التعاليم أهمية خاصة فى الكشف عن الأصول الأولى للديانة الهندوسية وتطبيقاتها القانونية وتأثيرها ومنشئها الاجتماعيين ؛ وربطها — أو فى الحقيقة تأثيرها فى فكرة « الطوفان » التى تبدأ عندها المرحلة الثانية من التاريخ البشرى حسب التصور الدينى) . أما المخطوط ، فكان ترجمة أيضا ، ودراسة ضخمة حول : الشرائع الهندية Hindu Laws. وقد ترك بالطبع أعمالا أخرى كثيرة ، على رأسها كتاب ضخم حول « أجرومية اللغة الفارسية » ، وترجمة ودراسة مطولة حول سبع من « المعلقات » العربية (وكانت هذه هى أول ترجمة إلى الإنجليزية لتلك المعلقات الشهيرة) . وغيرها .

ولكن العلماء الهنود ، اهتموا أساساً بما يعنيهم : تعاليم مانو ، والشرائع الهندية ، إضافة إلى بعض الاهتمام بكتابة الأجرومية الفارسية ، لاكتشاف « جونز » فيه أسس العلاقة الفوقية ، أو السابقة ، بين تلك اللغة « الأم » التى ولدت السنسكريتية اليونانية القديمة واللاتينية ، واللغة التى أصبحت تدعى : « الآرية — الإيرانية (أو الفارسية) Asian – Persian » والتى يعتقد أنها كانت تستخدم فى المنطقة التى تضم الآن شمال إيران وغرب باكستان وجنوب غرب تركيا وشمال العراق ، وأنها كانت « الأب » المباشر للغة « الاناتولية » التى استخدمها الحيثيون (الآريون بدورهم) فى أواخر الألف الثانى — حتى أوائل الألف الأول قبل الميلاد .

اهتم العلماء الهنود بهذه الأعمال الثلاثة ، ولم ينشغلوا أبدا بمحاولة « دحض » بعض الأخطار أو الأوهام — المفرضة أو البريئة — التى وقع فيها « جونز » ولم يهتموا بإثبات خبثه أو براءته ؛ وإنما اهتموا بأن يستفيدوا بـ « المعرفة » التى أسسها ، وهى معرفة ذات شطرين :

الأول : والأكثر أهمية ، والأبعد مدى ، هو الذى يتمثل فى الكشف عن « معجم » اللغة السنسكريتية ، وإخراجه من ظلمات مخازن المعابد القديمة (وكان تعلم هذه اللغة قد أصبح محرما على غير الكهنة من مرتبة معينة منذ القرن الثالث ، ربما مع بدء الفتوح الإسلامية والخوف المحلى من تعرف « الغزاة » على علوم وأسرار بعينها) حيث كانت هذه اللغة الغنية ، تتلاشى بالتدريج وتضعف معرفة حتى أصحابها الباقين بها لتضاؤل استخدامها وتضاؤل « وظائفها » الاجتماعية . ولقد أدّى « اشتغال » العلماء الهنود بتطوير المعرفة بهذا المعجم (من المفردات والتراكيب وقواعد النحو والصرف) إلى الكشف عن كنوز معرفية هامة ، تتعلق بكل من أديان الشرق القديم ومعتقداته (القارة الهندية وفارس أساساً ، ثم اليونان القديمة بعد ذلك) وأصول بعض تصورات ديانات أخرى هامة ، وتتعلق بأصول مؤلفات بالغة الأهمية فى تطور كل من العلوم الرياضية والفلكية والعلوم الاجتماعية وتاريخها خصوصا عند مسلمى

شمال القارة الهندية (منذ البيرونى والخوارزمى وغيرهما) وتتعلق بالكشف عن الأسباب التى فرضت تطور العلم ــ خصوصا فى ظل الحضارة الإسلامية ــ فى طريقه « النظرى » ، وعزلته النسبية عن التطبيق التكنولوجى (وأرجو أن يكون لهذا الموضوع الشائق والمهم حديث آخر) .

اما الشق الثانى الذى أفاده العلماء الهنود من انتفاعهم بـ « المعرفة » التى تركها « ويليام جونز » وأتباعه من بعده (من الغربيين ومن الهنود على حدّ سواء) فهو الجانب الجزئى المتعلق بمواصلة الكشف عن اصول ومكونات الديانات الهندية (سواء ما استقر منها فى الهند ، كالهندوسية والبراهمانية ، أو طرد من الهند ليستقر فى مجتمعات أخرى ، كالبوذية وتفرعاتها الكثيرة) وتاثيرها ــ فى ديانات الشعوب المجاورة ، أو تاثرها بها .

وربما يكون من الأمور ذات الأصالة ، أن الهند كانت من أوائل الدول « حديثة الاستقلال » التى اسست « جمعية » علمية خاصة بها لدراسة « التراث الآسيوى والأفريقى والأوروبى » فكانت بذلك الدولة الوحيدة فى الشرق (حتى ظهرت إسرائيل) التى عنيت بدراسة التاريخ الثقافى ــ الحضارى العام ، من خلال التراث الفعلى لهذا التاريخ ، ليس فقط بتحقيق ونشر أعمال هذا التراث ، وإنما بـ « دراستها » ومقارنتها ، وفحصها فى ضوء مناهج البحث والمعلومات الحديثة : فالدراسة العلمية لا تهدف إلى « تمجيد » الذات ولا تمجيد الماضى ، وإنما تهدف إلى أن تعى الذات نفسها وعيا موضوعيا ، حتى تتمكن من التعامل مع « الحاضر » تعاملا ذكيا وفعالا ، وحتى تطهر نفسها من أية « خرافات » عن نفسها ، أو عن العالم ، وحتى تساعد العالم (الآخرين) على أن يعرفوها بموضوعية أيضا .

وربما كان هذا هو الأسلوب الانفع والأجدى فى مقاومة « شرور » الاستشراق . فالعلماء الهنود ، لم يتوقفوا بالطبع ، عند عبارات « جونز » التأسيسية العامة ؛ ثم لم يتوقفوا عند كشوف أتباعه أو من استخدموا تعميماته ، وركزوا على جوانبها الشكلية ــ ناهيك عمن حاولوا أن يمدوا « نظريته » فى شكلها البدائى إلى لغات أخرى ، سائرين فى درب المقارنة الشكلية بين « تحويرات » عدة مئات من الألفاظ (كما فعل الدكتور «لويس عوض» فى : مقدمة فى فقه اللغة العربية) ، وإنما مضوا يوسعون الجانب العلمى الموضوعى الأساسى فى عمل « جونز » ، وكانوا مسؤولين إلى حد بعيد عن فكرة « همبولت » حول الشكل أو البناء « الخارجى » outstructure (اى بناء الكلمة ونطقها) وحول الشكل أو البناء الداخلى inner Structre ، وحول دينامية اللغة وعدم ستاتيكيتها ، واعتبارها نشاطا شاملا فى حد ذاتها وليست مجرد نتاج سلبى لنشاط آخر . كانوا إلى حد بعيد مسؤولين عن أفكار « همبولت » تلك ، لأنهم قرروا أن يكونوا مسئولين عن الكشف عن « حقائق » ثقافتهم ، لكى يقدموا مساهمة علمية فعلية ، أو حقيقية ، فى هذا العلم الذى تأسس بمناسبة دراسة مستشرق أجنبى للغتهم ولتراثهم . لم ينشغلوا بنواياه ، وإنما انشغلوا بما قدمه من « معرفه » وبما يستطيعون من مساهمة فى تطوير ــ وتصحيح . هذه المعرفة ، فأصبح لهم وجود « مهم » خاص بهم ، ولكن تأثيره يتجاوز حدودهم بكثير .

وقد يكون هذا هو ما يتعين علينا ــ أو بالأحرى ــ على علمائنا ، أن يفعلوه .

ابـــراهيـــم فهـــمى

أقولها دونما تعب



« القلب بحُر مع النيل
عشق ركوب السفاين
باب الحبايب على النيل
شبَّاكه طارح جناين »
(من فن الواو)

.. اخبرنى كيف حال الصحارى لمَّا
يفيض عليها بحر فى غير أوان فيض ؟! ..
وأخبرنى هل يجاور الصحارى بحر ؟!
وأخبرنى كيف يكون حال الصحارى لمَّا
يسقط عليها مطر فرح فى غير مواسم المطر
وبلا رياح تمشى بمراكب السحاب ؟! ..

.. أنا أخبرك أن الصحارى يجاورها البحر ويفيض عليها فى غير أوان الفيض لمَّا تكون الصحارى امرأة مثلها ويكون البحر رجلاً مثلى وأخبرك كيف هى الصحارى لما يسقط عليها مطر فرح فى غيرمواسم المطر وبلا رياح تمشى بمراكب السحاب ، إن الصحارى تنبت زهوراً من السوسن وزهوراً من الياسمين وصباراً وتزورها طيور تهز اجنحتها المبللة بالماء المطير ..

.. وأظنك تسألنى ، كيف هى الصحارى التى صارت فى غمضة عين كأزهار البستان وكيف هى الصحارى التى فاض عليها البحر وجاورها وهو أبداً بعيد عنها بمقدار ، أقول لك إنه العشق ولك أن تعرف أينا صار بحراً وأينا كان صحارى وأينا مطرا ولو شئت ان أخبرك أن للصحارى لغة وللبحر لغة ، فى فيضه له كلام وفى انحساره له كلام ، للعشق لغة من لغة البحر ولغة

الصحارى واصطك السحاب بالنار ففاض البحر واشتعلت النار بدوى البرق فى السموات وهبَّت ريح لينة معطرة بزهر السوسن والأقحوان فى غير هبوب الريح بالعطر ، .. تصوَّر .. ! .. تدوَّر قمر فى الأعالى كأنه البدر التمام ، نزل النهر ، عبر المفارق ورد على عساكر الإشارة السلام !

* * *

.. قلت : — يا بحر .. يا صحارى .. يا مطر .. ! .. هى التى اذكر رسمها بالتمام لمَّا تضحك لى على وجه الشمس وينكشف الغمام ، كنت أجمع زجاج المرايا الملون من مخادع الملكات قبل العهد بعهد قبل الزمان بزمان ، كانت كما هى الآن ، يتجمع وجهها على المرايا طفلة بعد الفطام ، اسألها : ما اسمك يا صبية ؟! ... ... دونما تعب « جيهان » .. كان البحر يعدنى بالعشق قبل العشق بكذا عام .. هل فى العشاق من رأى حبيبة مثلى ؟! .. أراها فى الصحو وأراها فى المنام .. !!

* * *

.. وأظنك تسألنى : أن افتح لك حقيبة أوراقى واقلامى ، اخرج لك قلمى وأرسمها لك ، كيف تخطو .. كيف تنظر قبل أن تطير وكيف تطير وكيف إذا سارت توقف فى ساعة الذروة كل الطريق ، وكيف أنها نظيرة كل الممالك ولا نظير لها وكيف انها تطير شهبا من الأرض للسماء ومن السماء للأرض ، وتسألنى ، أظنك تسألنى ، ما لون عينيها ؟! .. ما لون خديها ؟! .. فأسألك أنا : هل للرياح لون ؟! .. هل للهواء لون ؟! .. هل للفرح لون ؟! .. من غير أن تجد وجها يدلَّك عليه ؟! .. وهل للحزن لون ؟! من غير أن تجد حزينا يدلك عليه ؟! .. وأسألك كيف الغائب الحاضر من وصفه دون أن تراه ولا يدلك أحد عليه ولا تراه ؟! .

* * *

.. وأظنك تسألنى ، فأعرف سؤالك قبل أن تسأل : اقول لك هى الف امرأة فى امرأة ، هى من حاملات القرابين « لأوزير » الإله ، وأنت مازلت تسأل وانا اعرف .. مرَّة تراها تشق حوائط البنايات حمامة ، تفلق بذرة الشمس وتطير منها (هالة) من نور إلهى ، مرَّة تراها تسوق محراثا نسيه على مجرى الضفاف ذلك الفلاح الفصيح ، وتراها تحرق بخوراً فى أوعيةمن زجاج ازرق وتراها جميلة أجمل الجميلات ، وتراها لا تعرف هى نفسها اسما لها ، لا تعرف من هى ولا تعرف من أنا ، إذ اننا نجمع كل الأسماء فى اسم ، ونجمع كل الدُنا ، فى لحظة زمن ترانا نعبث بإشارات الطريق ونقلب بأصابعنا العربات المسرعة فى الطريق ، ترانا نجفف البحر ، نجمد ماءه مرَّة ، ننفخ فيه مرة فيجرى فى غير مجراه القديم ، ترانا ندمج الفصول فى فصل واحد ، ترانا نوقف الليل مرة ونوقف النهار .

* * *

.. وأظنك تسألنى : كيف كنت أنا ، كيف كنت ؟! .. أقول لك إننى كنت قاب قوسين أو ادنى أن أعيد لذراعىّ جناحيهما وأطير إلى أرض غير الأرض ، لكننى كلما نزلت البحر هناك على يمين كوبرى أبى العلاء بالتحديد ، أرى حورية تمد لى كأسا من فضة ، يترقرق فيه ماء غير الماء ، فيشف ، تكلمنى روحا تتخلق فيه ، تقول لى : — اشرب . فأشرب حتى ينتصف الماء فى الكأس ، وأرى على وجهه تلك البنت التى تنفلق لى زهرة من بذرة الشمس

والتى كنت أخطو لأجلها أعتاب البيت حتى لا أدوس على جفن عينيها الكحيلة ، وكان البحر يفيض حتى بوابة البيت فأرى عتبة بيتنا موشومة بحوريات يغنين على رباب وطنابير ، يرقصن ويجمعن لآلىء وأصدافاً ويتقافزن فيضطرب البحر (تلك البنت) الساعة تتخلق لى فراشة تطير على أحياء المدينة ، تطير على ضفاف البحر .. « امبابة » بحر « الورّاق » بحر .. ومرة أجدها عروساً تحملها مصر القديمة فى هوادج ومواكب لتزف إلى الأب البحر .

* * *

.. وأظنك تسألنى : إنها تطير صادحة فتدفع علىّ الباب ، تطير من « جيزتها » إلى « أهرامها » وتضبط ساعة جامعة الدول العربية مــن الميعاد ، وأظنك تسألنى : هل هى التى ترافق زفة الشوق إلى الحسين وزفة الساهرين فى السكرية ، وأظنك .. تسألنى كيف كنت قبل أن يحقق بحرى نبوءتى وأرى حبيبتى فى أول الصبا صورة على عتبةالبيت المباركة بعطر الأجداد وأراها فى عمر الشباب ، فلا تسأل عن شىء لا يحتمله عقل ، وأظنك لا تستطيع معى صبراً حتى نهاية الأمر .. فلا تسأل .. !

.. وتسأل : كيف كنت ؟! .. أخبرتك أننى كنت على وشك أن أطوف البحر ، من بحر إلى بحر إلى سماء ، طالما أوقفوا على الأرض طواف العشاق حول كعاب العشق وأوقفوا فيها حارساً على كل عاشق ، جزية على كل عاشقة ، أخبار .. أهرام . جمهورية ، .. هو .. هى .. هو .. هى .. ! .. هو أسمر فارع ، وسيم الوجه ، لديه المأوى ورغيف الخبز ، لا يعلم بنزول المطر على الشام أو صحارى البحر ولا يحلم بالفجر ، هى شقراء ، ممتلئة بعض الشىء لا يهم ، هيفاء يجرى بها الماء بين كل نهد ونهد ! ما الفرق بين كتاب وزجاجة عطر .. !! ..

* * *

.. وأخبرنى أخى القمر .. أخبرنى .. !! ..

.. إنها تتخلق لى روحاً أعرفها طالما صاحبتنى فى صباى أعرفها .. أراها فى ليلة موعودة تضىء الديار قنديل التمام ، أقول اسمها دونما تعب« أو نصب» ، تخرج لى من دوامات الخماسين فأجرى وراءها كفراشة ، أمسكها فتطير منى فى الشوارع الزحام ، يا حبيبة القلب ! .. متى يصحو القلب ومتى ينام ! .. ومتى ترسو مراكبه ومتى يمسك بحره ، ومتى يفيض فيكون فيضاناً .. يا لهفى عليك «يا حبيبتى» ! ، مثل الجميلة إذا سارت فى شوارعها ترقص كما كانت بقمرها بما فوقها وما تحتها ، مثل الجميلة تعلم العشاق كيف يشتاقون وتعلم الباكين كيف يبكون وتعلم الفرحين الفرح بعد ماعز .. !

.. لهفى عليك يا بنت ! .. مثلك يا بنت عطر مقطر فى أوانيه .. يا قطر الندى عرسك من مصر القديمة حتى الشام وقبله صحاريه ، ينزل لك من عتبة القمر الجميل براق مسرج يريح لك ظهره الكريم ، يسألك عن وجهتنا القدس أم المسجد الحرام ، أم حدائق الورد والجنان ، وأخبرينى كيف أرسمك عندما تجلسين فى فسحة البيت فى وسعة النهار .. كيف ؟! .. كيف ؟! عيناك تنعسان ؟! .. كيف تخطرين بملابس البيت من حجرة نومك حتى الحمّام ؟! كيف .. كيف تتشاجرين مع « ماما » عندما يشيط الأرز وتنسين نفسك مع كتاب وتفرحين كالعاشقات بالعصافير وأبراج الحمام .

.. مشيت في الشوارع أتبع «يا حبيبتي» خطاك ، إذ أن أختي الشمس أيقظتني ، قالت لي : أنك توقفت هنا واشتريت جريدة الصباح هنا وأسأل الناس عنك بعد أن لاعبتيني وضعت للحظة مني في الزحام ، أسأل الناس عنك ولا أحد يعرف مني وصفك وأنا أراك تلبسين كل لباس الملوك حتى الصولجان وتاجك وصندليك في قدميك الخفاف ، هل دخلت بيت العطور الشهير في المدينة وعطرك من البحر وحده والبخر مسكه فوّاح ..

* * *

.. إنها هنا في شارع من المدينة بدليل خطاها المذهبة على الأرصفة فاتبع خطاها واتبع عطرها الفوّاح ، هنا انتظرت قليلاً ، هنا وقع من صدرها اللؤلؤ فتبعثر ونزلت الأرض تجمعه ، إنها هنا قريبة منك .. قريبة ، فاتبع خطاها وامش كأنك تسأل عن قمر ضاع منك للحظة وهو يلاعبك في الدنيا الزحام ..

.. وأسأل الأرض .. أختي الأرض .. كيف كانت تمشي عليها دون أن تجرح وجهها أو تبعثر شعرها ، للبنت قدمان خفاف عصافير ، ترسم على الأرض صندلها دون أن تمسها وتخرج من الأرض دوّامات عطر من حولها وتمشي .. تمشي فيغير المارة الطريق ليمشوا دون اختيار خلفها وتتوقف العربات في الميادين .. تتوقف .. وصفارة تحية يا عسكري للأميرة العابرة .. !! ..

* * *

.. وأسأل أخي البحر ..

.. أسأل أخي البحر .. هلاّ نزلت الحبيبة المحبة حتى خلجانك ،واغترفت بيدها من مائك ، .. يا بحر أن حبلي السرى مقطوع على حبلها ، يا بحر هل خطت لي رسالة على سعفة نخلة ؟! هل تركت كتابها وأقلامها وتاهت للحظة على جمالك وتهت .. ! .. هل أخبرتني يا بحر اين سارت ؟! اخترقت وسط الضاحية أم فضلت الشوارع الجانبية .. أم ضربت بجناحيها الفضيين ويممت مع الطير شمالك ؟! .. أخبرني يا بحر .. أخبرني .. !!

* * *

.. وأخبرك .. !

وليس مطلوبا مني أن أخبرك .. أخبرك أنني نزلت قريبا من النهر الجميل قريباً منا ، نحن قريبون منه ، قلت لها : .. كم هو فرح جميل النهر الأب ، كم هو العاشق عاشق العاشق الأب ، لطالما ظلمني حاكم غريب فلذت به ، أسأل العدل عنده ، كم هو فرح بعريسين ينزلان عنده ويخرجان من عنده روحان شفيفان ، عريس بعروسة في جدائلها ألف إله من عصر اخناتون الإمام .

* * *

وحدى أراك يا حيلة ولا يراك أحد !
تسلم البطن التي أنجبت ، يا بنت سبعة ،
من أخبرك عليك ولا أخبر الجميلة عليَّ
أحد ، كأنك في راحة اليد يمامة ، أطيرها
وترجع إلى ، كيف تنجب المدائن بناتها في
سبعة ، تحمل في سبعة ، إلاَّ أنه البحر
يغازل المدن فتخر له ساجدة ، بعد أن
يلقفها عنوة من على الضفاف ، إذ أنهم
يـا جميلـة البسـوك مـلابس مـن
« صيدناوى » وأنت نسيت صندليك
ولباسك كما « نفرتارى » الجميلة على

الضفاف ، فانزلى الضفاف مرة بعد مرة ،
انزلى والبسى قميصك والبسى صندليك
الخفاف ، واعبرى البحر .. اعبرى .. !!

.. تغضب المدينة منى «يا حبيبتى» دون سبب ، .. يبحثون عنى فى « اتيلييه » العاصمة ، فى « زهرة البستان » فى « على بابا » فى « جروبى » فى « فينيكس » فى « الحسين » فى « أسترا » ، كى يسألونى عن سر غضبها ، كل مرة تقول اللئيمة إننى الطخ جسدها بالهتافات المعادية ، وأفتح عيونها لما أنام ، تقول اللئيمة اننى أجرى على شوارعها وأقفز على صدرها عندما أفرح بمحبوبتى التى جاءت مغالطة على أرضها ، ساعة فرح كثيرة علينا «يا حبيبتى» والمدينة نائمة .. نائمة .. نائمة .. دائما نائمة ، يمر أعاديها من فوقها لكنها تفتح عيونها وتصحو لما يفرح عليها العشاق ويدقون بأقدامهم على قلبها ، إذ أنها عدوة العشاق ، يا عدوة العشاق ، أنا عاشق على أرضك بالعناد ، تفرح الملعونة وتتزين عندما ينصبون عليها أسواقهم ويرشون العطر الوارد على لحمها ، متى كانت الملعونة تتزين بملابس من « كريستيان ديور » ، أظنها « يا جيهان » نسيت حتى اسمها .

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر .. اجرى على النهر حافية
واجمعى روحى .. !!

.. تغضب المدينة منى دون سبب ، يجرحها غيرى فتقول : إننى جرحتها ، تجمع لى عساكرها ، تحشد لى خيلها ، تقول ظلما : إننى كنت أحبها وهجرتها وفى عمرى أبدا ما احببتها ، تقول : إننى أجريت المـــاء فى السماء وأنزلته سيلاً على بيوتها وتقول : .. أننى أطلقت الرعد والبرق فى السماء وأنزلته سيلاً على بيوتها وتقول : إننى أطلقت الرعد والبرق فى السماء وأنزلته نارا على أهلها ، وتقول : إننى فتحت كوات المجارى وأطلقتها سيلاً حتى مخادع نومها وتقول : إننى طاردت التجار قبل أن ينزلوا ارضها من بحرها وتقول : إننى أجمع الجياع وأقودهم إلى مخازن خبزها وتقول : إننى أفسد عليها فى ليلة الميلاد لهوها وتقول : إننى اغير أسماء شوارعها وإشارات المرور وارقام البيوت وأدل عليها أعداءها ، لكننى عاشق اطوف شوارعها بطيف محبوبة عمرها خمسة آلاف عام ويزيد ، أكبر من عمر المدائن كلها ، من جاء قبلها وجاء بعدها وقام ثانية (وابتدا) !!

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر .. أجرى على النهر حافية
واجمعى روحى .. !

.. يا حبيبتى .. ! المدينة تجمع عساكرها وتحشد خيلها ، ترسم صورتى فى جريدة الصباح « والمساء » ، مطلوب حيا .. مطلوب ميتا .. مطلوب .. مطلوب .. وترصد مالها وعيالها .. ترصد ذهبها ، مطلوب مطلوب .. ودخلت « ستلا » فدخلوا علىّ ، خرجت من « ستلا » ، دخلت « البستان » .. دخلوها خلفى ، خرجت من البستان ، دخلت « ريش » دخلوها خلفى ، خرجت من الأتيلييه ، دخلت « مدبولى » .. دخلت « الحميدية » .. دخلوها خلفى ، خرجت من فينيكس ، دخلت « جروبى » دخلوه خلفى ، خرجت من « جروبى » ، دخلت هيئة الكتاب ، دخلوها خلفى ، دخلت « طلعت حرب » ، خرجت من شبرا ، دخلت حلوان ، خرجت من مصر القديمة ، خرجوا خلفى ، حتى ادركونى وأنا ما بين البحر

والسماء .. ادركونى ، وكان البحر منحسراً إذ أنه أول الفيض ولا وقت فرح !

* * *

.. للبحر ضفاف من شرق وضفاف من غرب ، وقباب ، للبحر غضبة على من بادانى (العدا) ! ، فارفع أمواجك سيوفاً على من يكرهنى وافتح إبطيك أمر من تحت جناحك قبل أن يدركونى ويصلبونى على الضفاف ، ويعلقوا أقدامى على أبواب الضواحى ويلطخوا دمى على الأعتاب .

.. كان لى فى ميدان التحرير «يا حبيبتى» لمَّا نزلت المدينة ساعة من ورد وفل ، ترمى للغريب مرة ياسمينة ومرة قرنفلة ، كنا «يا حبيبتى نضرب عندها « الموعد ! » ، حتى أنهم أسموه ميدان النوبة العاشقة ، لى فى« على بابا » شرفة عالية من زجاج ومقعد ومطفأة وأمام عينى ساعة جامعة الدول المتعطلة ، توقف المؤتمر منذ أعوام وبدأنا نحن « الموعد ! » .

.. ترى أى سبب أخَّر الجميل على نزول المدينة ؟

.. انكسر ظل العابرين والحافلات والبنايات وغابت « جيهان » بعد السادسة ، كل عابر بلا طيف ولا ظل إلَّاك ، اراك تزاحمين حينما تصدقين (الموعد !) ، ركاب الحافلة وتنزلين كأنك براق مجنح حط على الأرض بعد تعب السفر ، أراك تجمعين كل إشارات المرور فى إشارة واحدة ، لا وقت بين إشارة وإشارة فطيرى حتى « المجلسا » ، قهوة ودخان وأوراق وعشق ، أخبرينى معنى آخر ابقوه لنا ، أمروا الشمس أن توقع فى دفاتر الحضور والانصراف وفرضوا على قمرنا الساهر مدارا غير المدار ، وأوقفوا لنا ، خصيصا لنا ، حارسا فى كل منحنى ! .. فبأى لغة نحاكيه ؟! ـــ بأى لغة ؟! .. هل يفهم ما معنى أن نمر على سياج من الزهر فى الميدان دون أن نبعثره ؟! .. انتهت مواقيت برامج الظهيرة .. انتهت وبدأت برامج « المسا » ، غنت أم كلثوم غنَّت ولم تغنّ « حبيبتى » ولا ابتدأت انا الغناء ، كيف أنَّا تكلمنا بلغة لا يفهمها الحارس الواقف على أكتافنا ـــ كيف كنت أنت .. كيف كنت أنا .. !!

* * *

.. اجمعى شعرك ضفائر .. اجرى على النهر حافية واجمعى روحى !

.. أنا ما أخبرت اليوم أحداً أننا على موعد ، فمن وشى إلى صحف المدينة أنك الجميلة هكذا ، شعرك هكذا ، عيناك هكذا ، فى آخر لحظة صدروا الصفحة الأولى بوجهك بدلاً من وجه سيدة العاصمة ! ..

.. أنا ما أخبرت اليوم أحداً أننا على موعد !!

.. اظن موكبنا يبدأ بعد قليل من هنا ، إذ أن عسكرى الميدان يرقص بأكاليل الورد على رأسه وصفر سائقو العربات لحن اسمك على الواحدة وخرجت من الأرض نوافير من نور ونزل من كوة السماء عيال حواريون ، يبعثرون الورد والحلوى على العابرين ، اظن موكبنا يبدأ بعد قليل من هنا ، يا سيدة الملكات .. هيا نرد على تحية الرعايا ، ارفعى يدك تحية للشعب الذى كان منقسما على نفسه للحظات ، منقسما على ذاته ، وتوحد فى سبيل العشق شعبا واحداً .. !

.. يا حبذا .. ! .. يا حبذا .. !

.. لو يكون العشق عنوانا للافتات المنتخبين ، لو تكون أسماء الشوارع بأسماء العشاق المستشهدين ، انا أود يا حبيبة الروح أن أسألك : كيف يموت عاشق وحيداً تحت أقدام الحافلات والعابرين ويشق ظهره سهم وهو يخط على الصحراء شعراً لحبيبته التى حجبوها عنه فى الخيام ، كيف يخططون حول بيته بخطوط كحدود البلاد على الخرائط ، من هنا يجب أن يمشي ومتى يفتح الشباك ومتى ينام ومتى يصحو ومتى يكلم الناس ومتى يرحل عن البلاد دون رجعة ، يا بلاداً لا تحتمل شهقة المحبّ ولا وجع الحنين .. !

.. يا حبذا .. !

.. لو يعرف الآخرون أننا عاشقان وكأنهم لا يعرفون ، يعرف الناس أعداءهم وكأنهم لا يعرفون ، ويعرفوننا ، يقيسون كل خطوة لنا ، فى الصباح وفى المساء ويخمنون « الموعد » ويعرفون لون ملابسنا ويغيظهم مناضحكة وجوهنا ، يا حبذا ! لو ينزل الناس ــ كل الناس ــ البحر الجميل ، يغسلون أياديهم ويختمون بأياديهم على العشق ، يقولون : آمين لنا ولغيرنا .. !

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى !

.. كان لنا بستان يضاحك الغاديات وحتى حراس الناس والشواطىء ، ياليتها الساعة نوبة من غناء ونوبة من مراقص وشموع وعيدان بخور وختان الصغير ورقص الهوانم .. !

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى !

.. لا زمان يؤيد العشاق ضد من يعدون عليهم خطو الطريق ، تزل اقدامهم بعدها على الأرض والأرض حلبة من عراك ، على أى شىء ، على تذكرة العربة المزدحمة ، على تذكرة الأفلام العادية وفيلم البطل الغريب ، فهل تعارك الناس « يا جيهان » على دخول باب العشق وباب القصيد ..

هل ؟ !! ..

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافيةً واجمعى روحى !!

.. إننى « يا حبيبتى» اكبر من أى جسد يحتملنى ، إلاك ، إن نفحة النور فى صدرى شعلة من بركان يهيج ، فمتى ؟! .. إلى متى يحتمل الجسد شعلة الروح فى الحنايا ، إنها روحى تطير حمامة بيضاء على أبراج « إمبابة » وعلى « بولاق » ، تغنى وتعاود تغنى فى انتظار الصبايا كى يردن الماء كما كن من حيث كن .. ! وتنتظر أن ينزل المطر على أشجار الكورنيش فتغتسل كى ينام الليل فيها ويوقظه صباح آت لا محالة !

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى !

.. كى نكتب سطرا ، نكتبه ، ينبر الشوارع ويهدى الحيارى ، يطعم الجوعى ، يسكر الطير فى الهواء ويشعل الفضاء ، نكتب سطراً ــ نكتبه ، نطوحه حبلاً يلعب به الأطفال (نط الحبل) فى الشوارع ، يلتف حول أعناق من يعادينا مشانق ، اشبكى شعرك ضفائر واجمعى روحى ،

كى نجوع فنكتب ، نحلم فنكتب ، نحن أكبر من صورة المسئول على صدر الصحيفة ، اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى ! ، نحن نحب هذى البيوت ونحب البحر كل البحر فمن يحبها ومن يحبه أكثر منا ، ادعو العشق .. كثيراً ما أدعو فهل عشقوا مثلنا وهل صدقوا مثلنا ؟!

هل ؟!

اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى .. !

بهاء جاهين

صــــور

لا أحاول أن أتدخل فيما يخص الشجر
إنما أتكلم عن عينات الدماء
معملىٌّ أنا
وأحلل دمع البشر
ثم ألقى بها فى سلال البكاء

يتركب حزن البيوت
من شباب يحاول أن يتلقى من الوهم أى نداء
ونساء
يتقلبن سراً على جمرة الإشتهاء
وشيوخ بلا وطنٍ ..
غير ذاكرة فى انتهاء ..

تتوالى الصور
فى جلال ، وسخرية ، ورثاء
وصغيرى عمر
نائم فى المساء .

معملىٌ أنا
وأحلل سر القلوب

إنه يتركب من جيفةٍ ..
وتلال من الورد والأغنيات اللعوب
وقليل من الملح كى تستمر الحياة
وكثير من الرمل كى لا تطول
وذنوب تحاول ماكرة أن تذوب
وليال طروب
ومصابيح غائمة فى شتاء الدروب
....

تتوالى الصور
تتنزل عابثة من تخوم السماء
وصغيرى عمر
نائم فى المساء

واخيراً احاول أن أتخيل شكلى
إذا كنت عينة من دم فى إناء
اتنفس لا شىء .. إلا وعود الهواء
أترى سأحلل نفسى .. :
بنفس الرضا والغباء ؟
أم احطّم كل الدوارق منتشياً بالخراب الجميل
وأهد على معملى سقف علمى الجليل ؟

سأحاول أن أختفى الآن .. فاستمعوا :
كل ما قيل أو سيقولون عن حيدة العلماء
ضائع فى الهواء
كلنا يتحرك من دمه المنتشى والمضاء
نحو محبوبه .. حين يأتى المساء
كلنا نتكلم فى دفعة واحدة
كلنا يدعى أنه يتفهم رأى الصديق
وهو فى سره يتناجى مع المستحيل
الذى ظل يلهث فى إثره ..
وهو عطشان حران
ليس سوى الوهم يمنحهُ ..
كوب ماء

عبد الرشيد الصادق محمودى

فى مونمارتر..
مع توفيق الحكيم

قاومت الدعوة إلى هذه السهرة التى نظمت لموظفى المؤسسة التى أعمل بها . فلقد صرت منذ فترة أتجنب أى مكان يخرج عن مسارى اليومى (الله وحده يعلم ماذا يحدث لك إذا وقع بصرك على مكان فأخذ يفض أكمامه ويبوح بمكنوناته) . يضاف إلى ذلك أننى أحرص على مواعيد العمل فى التاسعة تماما تجدنى جالسا إلى مكتبى ؛ ولا أبرحه قبل السادسة مساء . موظف متفان فى خدمة المؤسسة ؛ وكاتب ملتزم وهذا يعنى التبكير فى النوم . فاذا كانت الثالثة والنصف فجرا دوى رنين المنبه الداخلى الذى استقر فى راسى ، وجلست إلى بضع صفحات لابد أن أسود بياضها . فقد مضى زمن انتظار الإلهام . وإنما هو الكدح والصنعة . فى البداية رعب من بياض الصفحة وأفكار مشوشة مضطربة فإذا تمت المسودة الأولى أتت لحظة الهندسة والمعمار ، بما فى ذلك من حذف وإضافة وتشذيب . أو قل يدق مسمار هنا وتربط صامولة هناك حتى يستوى العمل على قدميه . ولا يعنينى أى المرحلتين أصدق تعبيرا عن النفس فالمهم هو أن اكتمال العمل قد يتيح للصانع أن يذوق شيئا من سعادة الخالدين .

ولكن مقاومتى بدات تتزعزع عندما أخذت السيدة التى تضطلع بتنظيم الرحلة تسرد علىّ أسماء الأعلام الذين ترددوا على « الأرنب الرشيق » وهو الكباريه الذى ينبغى أن تتوج السهرة بزيارته فى مونمارتر . قالت : « ما زال المكان منذ أمد بعيد ملتقى للرسم والشعر والموسيقى . وقد كان يتردد عليه تولوز لوترك وفان جوخ ورنوار وأوتريللو وفرلين وبرليوز وليست وشوبان ودلاكروا وجورج صاندو ... « قلت لنفسى : « وتوفيق الحكيم » . هذا أمر مؤكد . ألم يقل عنه طه حسين أنه كان يختلف إلى مونمارتر ومونبارناس ؟ ولعل أحمد الصاوى محمد والتابعى وحسين فوزى قد اهتدوا إلى الأرنب الرشيق عندما صعّدوا إلى مونمارتر . ومن يدرى : لعل طه حسين نفسه قد سعى إلى الكباريه الذى كان صديقه يختلف إليه

فى فترة البوهيمية صحيح أنه كان يفضل الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا ، ولكن ذلك الأزهرى كانت له فى شبابه صبوات . ألم يكن يختلف إلى المغنين ويؤلف الأغانى فى قاهرة المعز قبل أن يركب البحر ويخلع الجبة والعمامة ؟

إذن سأكون بين أهلى ! وتذكرت يوم وعدنى توفيق الحكيم بأن يلقانى فى باريس . فقد اصطحبنى صديق إلى مكتبه بالأهرام . وكان لديه زوار كثيرون من بينهم صبية حسناء كانت ترف من حوله كالفراشة ، فلا أدرى أكانت إحدى قريباته أم صحفية ناشئة تطمع فى إجراء حديث معه . وجاء إحسان عبد القدوس وبنت الشاطىء . وكان توفيق الحكيم يتصدر المكان ويدير الحديث مع الوافدين مهيبا وسيما مبتسما . وبدا على قسمات وجهه أنه سعيد بما حقق من مجد وبما يلقى من حب واهتمام . ثم انفض الزوار ، وانصرفت الفراشة فأقبل علينا أنا وصاحبى . قال : « إنهم يتهموننى بالبخل ، ولكنى أدعوكما عن طيب خاطر إلى فنجان من القهوة . هل لكما فى فنجان من القهوة ؟» ولم نشأ أن نمتحن كرمه فرفضنا الدعوة شاكرين . فلما علم أننى أقيم فى باريس خصنى باهتمام شديد ، وطلب إلى عنوانى ورقم تليفونى حتى يتصل بى فى رحلته التالية إلى مدينة النور . وقد مرت الأيام والسنين حتى مضى فى سفرته الكبرى دون أن أراه . ولكن صورته فى ذلك اللقاء الأول والأخير ظلت عالقة بذاكرتى . وظل مشهده يومذاك بوسامته وبشاشته يذكرنى بأحد أخوالى .

والتقينا فى ميدان « بيجال » حتى تستقل الحافلة التى تصعد بنا التل إلى مونمارتر كنا حوالى الثلاثين من المشتركين فى الزيارة المنظمة الى « الأرنب الرشيق » وكانت الأغلبية من النساء . فلما تم التعارف وتصفحت الوجوه ، عاد إلى خوفى من السهر ، وراودتنى نفسى أن اغافل الجمع وافلت . (لا يشترك فى مثل هذه المناسبات المنظمة إلا ذوو الحالات الإنسانية : عوانس وأرامل ومطلقون ومطلقات وموظفون سابقون أو على وشك التقاعد . أناس لم يعد فى استطاعتهم ان يجدوا بأنفسهم رفيقا إلى مونمارتر أو الى « علب الليل » كما يقول الفرنسيون) . وكانت منظمة السهرة منهمكة فى إحصاء من أتى ومن تخلف قبل مجىء الحافلة ، بينما كنت أدير فى رأسى ما عساى أقول الغداة اعتذارا عن الهروب . ثم انشقت الصفوف عن فتاة شقراء قدمتها السيدة المنظمة بوصفها « إيلين ابنة فرانسواز » وأشارت إلى الأم وكان الشبه بين الصورتين واضحا لولا تلك الفجوة التى تدل على عمل السنين . وكان شعر الشابة ينسدل على الكتفين غزيرا كثا ضاربا إلى الحمرة . « مهفهفة بيضاء » كما يقول امرؤ القيس . وقررت أن أبقى لا أبرح موقعى .

وكان البرنامج يقضى بأن نتناول عشاء متواضعا فى أحد مطاعم الحى قبل الذهاب الى « الأرنب الرشيق » فلما بلغنا المطعم ، وجدنا أصحابه قد أعدوا لنا ثلاث موائد مستطيلة : مائدة فى موقع الصدارة وأخريان تعامدتا معها كل على طرف . وأسرع الجمع إلى المائدتين الجانبيتين ، فتلكأت حتى لحقتنى الزميلة المنظمة وأشارت إلى ان أجلس بجوارها إلى مائدة الصدارة ، فجلست حيث أشارت دون تردد ، لأن ايلين كانت تجاورنى من الناحية الأخرى .

ودار حديث متردد متقطع حتى انتهى إلى استيقاظ الربيع وروعة الجو فى باريس . قلت : « إذا خطر لك الخروج ظهر يوم من هذه الأيام المشرقة ، سيسعدنى أن أدعوك إلى الغداء . وياحبذا لو التقينا بالقرب من مكان العمل » قالت : « لقد كنت أعمل فى تلك المؤسسة منذ

بضع سنوات ، ولن أعود اليها . قصة حب قديمة ، وقد انتهت إلى غير رجعة » . وضحكت ضحكة مجلجلة . ثم انصرفت إلى الحديث مع جارتها إلى اليسار وبعد لحظات ابتعدت بكرسيها وادارت إلىّ ظهرها تقريبا . وخيل إلى أن الأنظار المصطفة على المائدتين ترمقنى فى إشفاق أو شماته . كأنى فارس مبتدىء جمح به جواد أصيل فأسقطه عن ظهره .

وفى « الأرنب الرشيق » أجلسنا فى جانب من الكباريه بعيدا عن السياح ، وفى وسط القاعة وضعت مائدة كبيرة مخصصة للمغنين ولمن يفد من أصدقائهم وكانت الجدران مغطاة بالصور والرسوم . وفى بعض المواضع قامت تماثيل . وجلست إيلين بين سيدتين أما أنا فقد جلست أينما اتفق ، فقد تأكد لدى أننى خسرت المعركة . (لاتراهن بعد اليوم على الشقراوات ، وخاصة إذا كان الشعر ضاربا إلى الحمرة ، فعندئذ يزداد الجموح والنزق) .

وطافت علينا مضيفة بأقداح صغيرة فيها حبات من الكرز وقليل من الشراب . قلت هامسا : « أفى الشراب خمر ؟ » قالت : « قطرة أو قطرتان « لا أقربها » قالت : « إن هى إلا تحية أولى ، وبعدها يمنع الشراب » قلت : « تستطيعين إذا شئت أن تأتينى بحبات الكرز فى قليل من المياه المعدنية » . وكانت إيلين تجلس مسندة راسها إلى ساق تمثال من البرونز خيل إلىّ لأول وهلة أنه صورة للمسيح ، ثم رجحت أنه لباخوس (إله الخمر عند الإغريق) . ولعله لم يكن لهذا ولا لذاك ، فلم أعن برفع بصرى واستجلاء الأمر . كانت عيناى مركزتين على أمواج الشعر المتدفق على البرونز .

وجاء المغنون : رئيسهم صاحب الكباريه وعدد من الرجال وامرأتان إحداهما ترتدى فستاناأحمر وأخرى نحيلة بزى الفتيان : سروال أزرق (جينز) وصدار اسود وقيمص أبيض ورابطة عنق قصيرة حمراء . واصطفوا حول مائدة الوسط . ثم بدأ الغناء مصحوبا بالعزف على البيانو . وكان كل منهم يؤدى أغنية لعلها من تأليفه . ـ فبعضهم شعراء ـ بينما يقوم الآخرون بدور الجوقة .

وقد بدأوا بعدد من الأغانى الخفيفة التى تستهدف السياح فأنشدوا فى حب باريس ومونمارتر و « الأرنب الرشيق » ثم غنت السيدة ذات الرداء الأحمر اغنية هزلية عن أمرأة جلست على كرسى الاعتراف :

- ايها القسيس اريد أن اعترف
- ما هى خطاياك يابنتى
- كثيرة هى خطاياى أيها القسيس
- إذن فاعترفى بأجسمها
- تقول « أجسمها » ايها القسيس .
- نعم يابنتى
- اجسم خطاياى أننى احبك ايها القسيس
- تحبيننى انا ، ياللهول !
- نعم أحبك أيها القسيس
- إذن فلابد أن نفترق
- كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى
- بل لابد من الافتراق

وتوقفت المغنية عند رد المرأة المتيمة : « كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى » . وظلت تجود العبارة وتديرها على طبقات الصوت المختلفة بين الهمس والصراخ الذى يشبه النحيب ، وانضم اليها بقية المغنين وبعض افراد الجمهور : « كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى » . ولم ينته الترجيع حتى ضحكت المغنية وضحك السياح .

وفى فترة الاستراحة ، لمحت إحدى السيدتين اللتين تتوسطهما « إيلين » تنهض وتتجه نحو الباب ، فانطلقت

كالسهم لأشغل المكان الذى خلا (عندما تعود السيدة سأهم بترك المكان كما يقتضى الأدب ، ولكنها ستقول : « لا عليك سأجلس فى مكان آخر » فأشكرها وامكث حيث ينبغى أن أكون . كيف يمنع الفراش من ورود اللهب ؟) . وقد كان .

ثم جاء دور الفتاة الغلامية ، فكان صوتها فى البداية نحيلا محايدا كجسمها . ولكن هذا الصوت النحيل الباهت تكشف بعد قليل عن طاقة وعزم مذهلين . كان يخيل إلىّ احيانا أنه لابد أن ينكسر إذ يرقى الطبقات العليا أو يبلغ منحنى من المنحنيات الصعبة ، إلا أنه كان يتجاوز النقاط الحرجة ويزداد مع كل انتصار قوة وحيوية . وعاد بى الصوت سنوات إلى الوراء عندما كنت فى غرناطة ، إلى ليلة ذهبت فيها إلى مغارة من تلك المغارات التى يغنى الغجر فيها ويرقصون الفلامنجو . وكان على باب المغارة رجل لا ترى فيه العين ما يمت إلى الفن بصلة . كان يجمع التذاكر ويصد المتطفلين والمشاغبين ، وكان من الواضح أنه « فتوة » المكان . فلما حانت بداية العرض ، جاء ليطربنا . قلت : « إن هذا الرجل يمكن أن يكون لصا أو قاطع طريق أو قوادا ، اما أن يغنى ! ولكنه غنى وأطرب ؛ كان صوته فى البداية غريبا وسطا بين الذكورة والأنوثة . وما هى إلا لحظات حتى أخذت صورة الرجل الربعة ذى العضلات تشف عن صورة أخرى لعاشق يرتجف امام روعة الجمال :

« اين اكون انا منك
ايتها المستلقية على فراشك
المطمئنة إلى سلطان حسنك ؟
هانذا اقف بين يديك أرتجف كأنى طفل غرير »

وردنى إلى « الأرنب الرشيق » صوت « إيلين » . فقد ظلت لفترة تدندن ، ثم بدأت تشترك فى الغناء على استحياء ، ثم استجمعت أطراف شجاعتها فأخذت تغنى كأنها مطربة محترفة . حدث ذلك عندما نهض سيد المكان ليؤدى دوره . وكان أقوى المغنين صوتا ، وأقدرهم على التحكم فى الجمهور . فوقف إذن يعلمهم أين يمكنهم أن يساندوه وماذا ينبغى أن يقولوا . وغنى فاستولى على السامعين ، حتى صاروا طوع إشاراته كأنه نومهم مغناطيسيا . ولكن إيلين لم تكن منومة ، وإنما كانت تعارض صوته الجبار بصوت أنثوى دافىء وإتقان مذهل .

وجاءها الرجل بعد انتهاء الأغنية يهنئها على حسن ادائها ، ويطلب إليها أن تنضم إذا شاءت إلى المغنين عند مائدة الوسط . قالت : « لا ابرح مكانى ، فأنا لا أقوى على مواجهة الجمهور . بل ولن اغنى بعد الآن إلا إذا أتيتنى بشراب ، فأنا عطشانة » واصيب الرجل بالحرج ، قال : « أنت تعلمين أننا لا نقدم إلا قدحا واحدا على سبيل التحية » . فأصرت على ما تريد . قلت إنقاذاً للموقف . « تستطيع أن تقدم لها التحية عدة مرات . وتستطيع أن تضيف إلى حبات الكرز ما شئت من الشراب ، فلن يعرف أحد ما إذا كان السائل من عصير العنب أم من ماء البطيخ » . فضحكت وضحك الرجل ، وأتاها بما تريد قدحا بعد قدح .

ثم كان الفاصل المخصص لأغانى الحب ، فأنشدوا لإديث بياف وإيف مونتان ، وأضافوا إلى البيانو صداح الأكورديون ، واشتد الطرب بالجمهور ، فاشتركوا فى الغناء . واشتركت إيلين وتجلت مواهبها حتى صار لها فى بحر النغم تيار متميز .

وقد بلغت الساعة منتصف الليل ، ومضى فوج من المستمعين وأتى آخرون . ولكن انغام الحب ظلت عالقة فى الهواء مسيطرة على من بقى من المستمعين . وكان قلبى ممتلئا بأصداء الأكورديون وذكرى طفراته . وجاءنى

الحزن يتدافع موجة بعد موجة ، أولا ، كان ينبغى أن أكون فنانا من فنانى الأداء . أما أن أستيقظ فى غبش الفجر لأزاول تلك الصنعة الخفية كأننى روح هائم ، فذلك ما لايطاق . لقد ضقت بوحدتى . أريد أن أغنى أو أمثل أو أعزف أو أرقص أمام الناس حتى يرونى وقد خرجت من هذا البدن واستويت صورة شفافة مضيئة فوق الصلصال . وحتى ارى حبهم رأى العين . وثانيا ، ماذا يرجو الآن هؤلاء التعساء ، هؤلاء الشعراء المغنون ؟ إنهم يحاربون معركة أخيرة يائسة ، فهم بقية من الزمن الخالى ، وسوف تطوى صفحتهم عما قريب . لقد صارت الغلبة للتلفزيون ، واستولى السياح على مونمارتر بعد أن كانت للفنانين والبوهيميين . وثالثا ، هذه الحميراء التى تجلس إلى جانبى ، وإن كانت بعيدة عنى بحسنها وإعراضها وصوتها الجميل .

ثم لا أدرى ماذا حدث على وجه التحديد . شدد الحزن على الخناق ، فأسندت رأسى إلى الجدار ، وذهلت عن المكان ومن فيه . هل كانت تلك إغفاءة أم غيبوبة – لا أدرى ولكنى رأيت ستارة الباب تنفرج عن شيخ وسيم يتوكأ على عصا ويضع على رأسه البيريه فناديت : « ياتوفيق بك » ، فأقبل هاشا باشا تماما كما رأيته فى مكتبه بالأهرام ودعوته إلى الجلوس ، فاتخذ مكانا فى مواجهتى .

قلت : لقد انتظرتك طويلا ، ولكن يسعدنى أن أراك على غير موعد .

قال : الواقع أننى جئت إلى باريس قبل اليوم مرة أو مرتين ، ولم أتصل بك .

ما أن أصل إلى باريس حتى أفقد الرغبة فى الاتصال بالأصدقاء ... كأنى أريد أن أستأثر بها ...

قلت : لا أفهم كيف تحب مدينة دون رفيق .

قال : عندما اتى إلى باريس يكفينى أن أجلس على أحد المقاهى ... فى مونبارناس مثلا .

قلت : أنت تحب « الأكروبول » ، ولكننى أفضل « الدوم » على بعد خطوات . ما أبدع أكل المحار فى شرفته ؟

قال : يكفينى فنجان من القهوة ، وأن أقرأ « الفيجارو » .

قلت : ياعم توفيق لا أدرى كيف تستغنى عن كل ذلك الجمال .

قال : ألم تقرأ « راقصة المعبد » ؟

قلت : تعنى أن على الكاتب أن ينصرف عن الحب ليشد نفسه إلى مركبة أبولو ، فليس للفنان إلا عبوديته للفن ؟

قال : لقد وعيت الدرس .

قلت (ضاحكا) : أنت سعيد الحظ ، فأنت بطبعك لا تحب البذل .

قال : سنعود إذن إلى حكاية البخل .

قلت : لا أعنى البخل بالمال . هل تذكر قصة تلك الفتاة التى وصفتها – فى « زهرة » العمر إذا لم تخنى الذاكرة – بأنها تشبه فينوس ؟ لقد كنت تتشهاها . أليس كذلك ؟ فكيف استطعت أن تدير لها ظهرك بعد أن تعرفت عليها بأيام ؟

قال : أنت آخر من يحق له الحديث عن العطاء .

قلت : وكيف ذلك ؟

قال : لماذا ترددت فى المجىء إلى مونمارتر ؟ ولماذا دعوت صاحبتك إلى الغداء ، بدلا من العشاء ، وهو انسب للحب ؟

ولم يمهلنى حتى أجيب ، بل قال :

– لأنك لا تحب السهر ، ولماذا لا تحب السهر ؟

لأنك لا تكتب إلا فجراً ... فلا تسخر إذن من عبيد أبولو ، ولا تحدثنى عن فينوس .

وبدا عليه السرور لأنه أستطاع أن يفحمنى . كان يدرك اننى إنما اعابثه ، فأقبل علىّ فى حنو كأنه خالى الذى تقدم ذكره .

قال : أقرأ على وجهك علامات الحزن

قلت : هلا أخبرتنى كيف تتداوى من اليأس ؟

قال : وما الداعى إلى اليأس ؟

قلت : إننى أخشى الأماكن .

قال (وقد رفع حاجبيه الكثيفين) : أى أماكن تعنى ؟

قلت : قد لا يكون المكان موقع برج إيفل أو هضبة الأهرام . بل الأرجح أن يكون مكانا عاديا لا تتوقف عنده الأنظار . قد يكون هنالك مثلا نافورة قد جفت أو شجرة جميزه عتيقة . ولكن مثل هذا المكان قد يتفتق عن أسرار لا تخطر على بال فأراه ينبض بالحياة . فيضطرب نظام الأشياء ؛ أو يصدر عنه إيقاع غريب ، فأرى قصائدى التى لا أريد أو لاأستطيع أن اكتبها تطاردنى ...

قال : أحسبنى افهم ما تعنى هل توافقنى على إنه ينبغى للفنان أن يتعلم الابتعاد عن الناس ؟ تأتى لحظة ينبغى أن تغلق فيها باب مكتبك دون أصدقائك وأعز أهلك أليس كذلك ؟

وترددت لحظة ، ثم وافقته ، فقال :

ــ وعليك بعد ذلك ــ وهذا هو الأصعب ــ أن تتجرد من أعمالك ، أن ترتفع فوقها إذا صح التعبير .

ــ وكيف ذلك ؟

ــ ياأخى اين حسك الفكاهى ؟ ينبغى الا تأخذها فى نهاية المطاف مأخذ الجد .

وضحك . قلت : وماذا عساك تقول فى هذا الخراب ؟

قال : أى خراب ؟

قلت : الا ترى الأنقاض من حولك وسحب الدخان ؟

فتلفت وقال : وماذا يعنيك ومصر خالدة ؟

وهنا انتابنى الغضب . وصرت أرى شفتيه تتحركان دون أن أسمع صوته ، خيل إلىّ أنه يقول « هون عليك » ، ولكنى كنت أسأله : « ماذا تقول ؟ » ، فيحرك شفتيه واشتد غضبى فصرت أصرخ فيه . ومد يده نحوى كأنه يريد أن يربت على كتفى ، فانتفضت .

فلما أفقت ، وجدت يد إيلين تمس كتفى مسا خفيفا ،. قالت : « هل أنت بخير ؟ » قلت : « بكامل الصحة والعافية » قالت : « ولكنك تتصبب عرقا » . قلت : « ذلك ما يحدث عندما يشتد بى الطرب . لقد أحسنت الغناء» قالت : « شكرا » . قلت : « لا أدرى الآن ماذا أفعل . هل أطرى جمالك أم حسن صوتك » . قالت : « هذا من لطفك » . وأمسكت باليد التى ربتت بها على كتفى ، فقبلتها : « فهل تقبلين إذن دعوتى إلى العشاء ؟ » .

نصار عبد الله

تـأمـلات

نفاهة

نفاهتى طويلة ممتده
من جرح الميلاد
إلى
شفاء الموت !

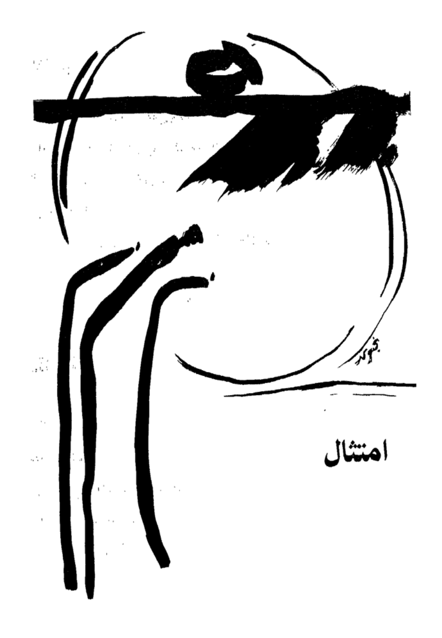
الضربة القاضية

ليسوا وحدهم فى عداد المهزومين
أولئك الذين سقطوا ولم يستطيعوا النهوض
نحن الصامدين حتى الآن .. ،
خاسرون بالنقاط !
ويوما .. ما .. سوف تحلّ بنا الضربة القاضية

* * *

قانون بقاء الجرح

يُفنى ولا يَفْنى
هو الجرحُ الذى ...
يولد من جرحٍ إلى جرح يئول
هو الطالع من فصلٍ ...
هو الحاضر فى كل الفصول



امتثال

تُرى كم لبثنا فى وقفتنا الذليلة الخانعة أمامه ؟

لم يعد إلىّ انتباهى إلا بعد ما تحركت يده البضة المزدانة بالذهب تهشنا وتصرفنا . استدرنا بآلية وخنوع . انتعلنا أحذيتنا ولملمنا ما تبقى لنا من إنسانية مهيضة . قبل أن نغيب تماما عن بصره . كانت قاماتنا المهزولة تبذل غاية جهدها فى الانحناء .

بعد ما ابتعدت ، ظلت قامتى يشوبها الانحناء لفترة ، ولم تنمح تماما الابتسامة المرتعشة المتزلقة من على شفتى .

مازلت حتى الآن لا أدرك سببا لاستدعائنا الدورى للمثول بين يديه ، بيد أن نتائج ذلك الاستدعاء المتكرر تجلت فى قامتى التى فقدت — مع مرور الوقت — قدرتها على الاستقامة ، وفى الابتسامة المرتعشة التى صارت من معالم وجهىَ الثابتة .

كانت عيناه تختبئان خلف عدسات قاتمة . لم نطالعه أبدا إلا وهو مسترخ فى مقعده الوثير وراء مكتبه المهيب . لا يذكر أحد منا أنه — مرة — سمع له صوتاً ، أو رأى فيه شيئاً يتحرك سوى يده البضة المترعة بالترف .

رغم الضوء الباهر الذى يكشف أدق خلجاتنا ونحن وقوف — فى حجرته — بين يديه ، فإن ظلالا وعتامة ما تحف بشخصه . ودوما ثمة رائحة غامضة تحوم فى المكان ، تجعل بطوننا الخاوية ينهشها بضراوة سعار الجوع .

ونحن فى حضرته ، كان يتراءى لنا قريبا جدا ، نستشعر لفح أنفاسه على وجوهنا ونجزم بأنه يسمع منا خفقات القلوب . فى حين أن المسافة التى تفصلنا عنه تتبدى — فى ذات الوقت — شاسعة تستعصى على الاجتياز .

فى كل مرة نغادر فيها حجرته ، كانت التساؤلات تجابهنا : تُرى كم لبثنا عنده ؟ ماذا دار بيننا وبينه ؟ ... وفى كل مرة لم يكن لدى أى منا إجابة ... فقط كنا نحمل فى كل مرة مزيدا من انحناءات الظهور وتنز شفاهنا المزيد من الابتسامات الذليلة .

مع الوقت ، انطوينا على أنفسنا . أصبحنا منطوين حقيقة لا مجازا ، حتى أنّا عندما دخلنا عليه ، لم نستطع أن ننصرف ، لأنا حُرمنا نعمة أن نرى يده البضة تهشنا ... وما زلنا فى حضرته .

يناير آخر. للروح

(١) الحرب غداً

دعُوا الأصابعَ فى نُزهتِها
دَعوها ..
ترشّ الروحَ بعطر يومِ عطْلة
دعوها تَمْتَنّ للوداع
دَعُوها تُقَبِّل الوجهَ البعيدَ البعيدْ
بينما تصبُّ الشايْ
دعوها تُحْيى ذكرىٰ رَبْتَةٍ
حيَّرت الوصفْ
دعوها تُديرُ مؤشّرَ المذياعْ

مرةً تجاه الشتاء ،

وأخرى تجاه الصيفْ

دعوها تحلمُ ، حتى تزهرَ الستائرْ

قبل بَدءِ العصف !

(٢) اللوحات الثلاث

ماءُ صنبورٍ يلهو

على سيقان أُنثى وحيدة .

عطرُ (چاكومو)

يرثى لحال الفتى

بعد ساعاتِ انتظارْ .

قصيدةٌ بكرٌ

تطل على نفسها ، فى دموعى

ــ كى تتأنق ــ

قبل أن تأتى إلىّ .

....

آه يا ينايرْ ..

من علّق اللوحاتِ الثلاثَ ، ها هُنا ،

فى بهو روحى ؟!

فكــوا قيود هذا الفَرس !

اميل حبيبى

شرّفنى اتحـاد كتاب آسيـا وافريقيا بدعوتى إلى المشاركة فى اعمال « المائدة المستديرة » التى عُقدت فى القاهرة فى ٣١ أيار الماضى تمهيداً لإقامة اللجنة التحضيرية العالمية للمؤتمـر الدولى للفكـر والإبداع على عتبة القرن الحادى والعشرين .

على « نار هادئة » تنضج فكرة هذا المؤتمر التى ظهرت على أثر الزلزال الفكرى الذى هز عالم الفكر والإبداع نتيجة لما حدث ويحدث فى الاتحاد السوفييتى وأقطار أوروبا الشرقية ونشوء دعوة « التفكير السياسى الجديد » لدى المئات وربمـا الألوف . من المفكـرين التقدميين الذين رفضوا الفرار من سفينة التقدم بعد أن تحطمت مثيلاتها فى أوروبا الشرقية على صخر الجمود العقائدى والتشبث ببوصلة علاها الصدأ وبمسلّمات سفهها التطور التاريخى الفعلى أو اثبتت التجربة وهى « أم العلوم » انها كانت خطأ منذ البداية .

فليست النظريات والايديولوجيات هى السفينة التى تنتظر الشعوب من « الربابنة » عدم التخلى عنها ، إنما السفينة هى معركة الإنسان القديمة ، قدم الحضارة ، من أجل حرية الإنسان الاجتماعية والقومية والفردية .

لقد أدركنا مع العديد من أهل الفكر والإبداع فى أقطارنا ان شعوبنا ـ شعوب ما يسمى باسم « العالم الثالث » ـ هى أكثر الشعوب حاجة إلى الإسراع فى بلورة « الفكر السياسى الجديد » لأنه من المحتمل أن تكون أكثر الشعوب تعرضا للإحباط والبلبلة بسبب ما آلت إليه « التجربة الاشتراكية » المبنية على الماركسية اللينينية ، فكراً وممارسة وتنظيماً . وقد تكون شعوبنا العربية على رأس شعوب العالم « العالم الثالث » من حيث تعرضها للإحباط والبلبلة . وذلك للدور التحررى والتنويرى الكبير والطاغى أحياناً ، الذى قامت به

الحركات الماركسية اللينينة فى أوساطها فهل حقاً أن ما تتعرض له هذه الحركات الآن من أزمات هو ازمة الكفاح القديم والمستمر من اجل الحرية ، أم من شأن هذه الأزمات التى فرضتها التجربة التاريخية إلزاماً — أن تحرر ذلك الكفاح القديم والمستمر من أجل الحرية من قيود الجمود الفكرى والآراء والسياسات والمسلمات غير الملائمة للأوضاع الجديدة حتى لاتضيع تضحياتنا وتضحيات الأجيال السابقة هباءً ؟! إننا نعتقد ان دعوة « التفكير السياسى الجديد » قد جاءت لا لنفى مكاسب الفكر والأيديولوجيات والكفاحات السابقة من أجل الحرية ، فهى لم تخلق من « إصبع جوبتر » او « من الحائط » كما تقول إنما جاءت مبنية على أغنى تجربة إنسانية - أن إيجاباًوإن سلباً -ولمواصلة مسيرة الحرية فى المستويات المتقدمة التى بلغتها . ما أروع واصدق الآية الكريمة « ولكم فى القصاص حياة ياأولى الألباب لعلكم تتقون » (سورة البقرة الآية ١٧٩)

لقد جاءت أزمة الخليج ، فحرب الخليج . ونحن فى بداية الإدراك بحاجة شعوبنا الماسة إلى التشاور والالتقاء على بلورة « الفكر السياسى الجديد » ، فما كان من شأنها إلا ان أخذتنا وشعوبنا ، فى هذا المجال المصيرى . على حين غرة واضطرتنا إلى البحث عن آفاق « الفكر السياسى الجديد » فرادى وباعتماد الواحد منا على نفسه . ووقع فى المصائب ذلك النفر من أهل الفكر الذى لم يشأ ، أو لم يستطع ، ان يأخذ عبرة الحياة — له ولشعبه — من القصاص الذى نزل بزملائه وبشعوب أوروبا الشرقية . أما قصاص حرب الخليج فقد كان من حيث مباشرته وعنفه ، أقوى من أن يمر علينا دون أن يوقفنا على رءوس أصابعنا لعلنا أن نستطلع ونستشف ونرى آفاق العالم الجديد .

فسرعان ما اكتنفتنا حتى الرغبة فى الالتقاء والتشاور والتحضير لمؤتمر الفكر والإبداع الدولى .

كان الرئيس حسنى مبارك أول من طرح ، رسمياً وعلناً ، فكرة هذا المؤتمر . وذلك فى أثناء زيارته الأخيرة (مايو — ايار — ١٩٩٠) فى الإتحاد السوفييتى . وفى ١٦ منه اجتمع مع اتحاد الكتاب السوفييت فى موسكو وعرض عليهم هذا الاقتراح .

ومما جاء فى كلمته ، تلك : « إنكم تمرون الآن بتجربة تثير الإعجاب . وتعبرون فيها ، بشجاعة ، الحدود المادية والفكرية والروحية بين ماكان قائماً بالأمس بخيره وبشره وبين ما سيكون جديداً فى القرن الحادى والعشرين . وليس فى بلادكم وحدها . وإنما فى العالم على امتداده . ومن حسن الحظ انكم لا تقومون بهذا العبور وحدكم بل تشاركَكم فيه القوى الفكرية والسياسية فى كل مكان » . وقال : « أصبحنا نسير ، كتفاً إلى كتف ، فى اتجاه واحد . وهو تحقيق السلام للجميع دون استثناء . ونسعى إلى هدف هو إعلاء قيمة الانسان على كل القيم الأخرى سواء على المستوى الطبقى أم على المستوى الوطنى أم على المستوى العالمى الأشمل » وقال : « علينا أن نأخذ فى اعتبارنا دائماً أن المعارف العقلية العلمية لا تكفى وحدها لبلورة القيمة الجديدة للإنسان الذى نريده عابراً للحدود . باقتدار وبثبات — بين قرن وقرن وبين تاريخ وتاريخ كما نريده بانياً لحضارة السلام والحرية ومستثمراً

لإنجازات العلم والتكنولوجيا وحتى يتحقق كل هذا لابد أن تنشط الطاقات المبدعة للفكر والأدب والفن على مستوى العالم — وإن تعددت ألوانها وأنغامها — فى وضع بذور العبور الجماعى للإنسانية ككل واحد لا يتجزأ » .

وأنهى كلمته بقوله : « واسمحوا لى أن أطرح عليكم اقتراحاً متواضعاً يتلخص فى الدعوة إلى العمل على ابتكار آليات جديدة فاعلة ودائمة العطاء لهذا التفاعل بين الكتاب والمبدعين والمفكرين على مستوى القارات الخمس . وبذلك يتزامل ، فى عملية العبور الإنسانى العادى مع صاحب القرار السياسى والرأى العام — بمختلف تياراته — مع الحكومات والمسئولية السياسية . وتصبح المسئولية فى العالم الجديد ، فردية وجماعية ، وطنية وعالمية فى الوقت نفسه إن لدينا تجمعات نقابية واتحادات هامة ومؤثرة للمفكرين والمبدعين فى عالمنا المعاصر . ولدينا أيضاً مؤسسات دولية تقوم بدور بارز فى مجال الفكر والفنون والآداب . فلماذا لا نبدأ فى مدّ الجسور بين كل التجمعات والمؤسسات بهدف تكوين لجنة تحضيرية تتولى الإعداد لمؤتمر دولى للمبدعين تنبثق عنه آليات وبرنامج للحركة من أجل بناء إنسان العبور التاريخى . ومصر . بموقعها العربى الإفريقى الاسيوى اللامنحاز ويحكم دورها التاريخى فى الوصل بين الثقافات والحضارات يسعدها أن تستضيف أول اجتماع لهذه اللجنة التحضيرية إذا رؤى ذلك » .

وهو ما كان .

فقد تولى اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا ، بما فيه من تمثيل واسع لمبدعى العالم الثالث والاتحاد السوفييتى ، عملية الإعداد لإقامة هذه اللجنة التحضيرية فى القاهرة . وقام مكتبه التنفيذى فى القاهرة . وعلى رأسه الأمين العام الكاتب والمفكر المصرى العريق لطفى الخولى ، تقديم « ورقة عمل حول مشروع عقد مؤتمر دولى للفكر والإبداع » جرى بحثها ، على أعلى مستوى علمى — فكرى . فى « المائدة المستديرة » التى شارك فيها ، بالإضافة إلى ممثلى كتاب آسيا وإفريقيا ، ممثلو « اليونسكو » واتحاد الفلاسفة الاسيويين الإفريقيين ومؤسسة « القلم » « ب . ى . ن . » — العالمية وتجمعات « باغواش » العالمية واتحاد الفنانين العرب وزير الثقافة المغربى وكبار رجال الثقافة والفكر فى مصر والعراق وسوريا وليبيا والهند وتركيا وغانا وغيرها . وأعلن الأستاذ لطفى الخولى فى افتتاح « المائدة المستديرة » أنها « المحاولة الأولى لاختراق الدوائر الوطنية والدخول فى الإطار العالمى . »

وحددت « ورقة العمل » غايات مؤتمر الفكر والإبداع العتيد بما جاء فيها من أن « مهمة الكتاب والأدباء والفنانين فى هذه اللحظة الكونية للعبور من تاريخ إلى تاريخ ، أن يصوغوا من خلال التعدد ما يمكن أن يُسمى بالقرار الثقافى — العقلى — والوجدانى — لهذا العالم المقبل وأن لا يبقى ذلك . كما حدث فى الماضى ، حكراً لصناع القرار السياسى . وباختصار : أن يتعامل الكتاب والأدباء والفنانون — والحلم يبدأ رحلة التحول الشاقة إلى حقيقة حياتية — من موقع الإلهام والمبادرة وليس من موقع التلقى ورد الفعل للسلطة السياسية وانطلاقاً من ذلك الشعور نبتت فكرة عقد

مؤتمر يضم المبدعين فى الفكر والأدب والفن فى العالم كله ، شرقه وغربه ، شماله وجنوبه . والفكرة بتلك المواصفات تنطوى على محاولة طموحة لإيجاد نوع من العقل الجماعى الإنسانى الذى تنصهر فيه خلاصة الخبرة الماضية للبشرية وتنبثق عنه قيم ومثل عالم المستقبل الذى تتعايش — بل وتتفاعل — فى الرؤى والخبرات الإنسانية الخصبة والمتنوعة » .

لقد شارك فى جلسات « المائدة المستديرة » وفى أعمالها أكثر من اربعين من رموز الثقافة والعلم والفكر والأدب والفن فى العديد من أقطار « العالم الثالث » وعلى راسهم بهشام سحنى . أكبر الروائيين الهنود ومن مؤسسى اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا وعزيز نسيين من أعظم كتاب المسرحية المعاصرين فى تركيا وأركاى شاعر غانا الأول والأمين العام لاتحاد كتاب إفريقيا والدكتور مهدى الحافظ من العراق وكبار العلماء والمفكرين المصريين من أمثال الدكتور إسماعيل يسرى عبد الله ومحمود أمين والدكتورة شهيدة الباز والدكتور عصام جلال والدكتور مجدى وهبة والدكتور مرسى سعد الدين والفريد فرج وميلاد حنا والدكتور طارق على حسن المسؤول عن دار الأوبرا المصرية ويفجينى سيد رؤف سكرتير اتحاد الكتاب السوفييت ومدير معهد جوركى ومحمد بن عيس وزير الثقافة المغربى وأحمد ماهر سفير مصر فى الاتحاد السوفييتى والأستاذ عيسى درويش . سفير سوريا فى مصر ، والأديب المصرى المعروف سليمان فيّاض وغيرهم . وأرسل برقيات تأييد من ادوارد شفردنادزه وجابرييل غارسيا ماركيز وهنرى لوبيز — وزير خارجية كونغو السابق .

ووجدتنى . فى هذا المنتدى الفكرى والراقى والمسئول ، ألقى جانباً الكلمة التى أعددتها مسبقاً ثم أعبر عن « همومى الخاصة » وألخصها فى ثلاث قضايا :

الأولى — أننا نجد أنفسنا متفقين على الأساليب والغايات مع أننا لم نلتق فى هذا المجال ، فى السابق وقد أحسن الدكتور عصام جلال فى إجمال هذه الأساليب والغايات فى قوله : « استمرار الحلم ومواكبة التكنولوجيا والدفاع عن الإنسانية كلها » وفى قوله : « القيم لم تتغير مضامينها . إنما أدواتها تغيرت فإذا لم تستوعبوا هذه الأدوات تصبحوا عالة على التاريخ » .

والثانية — أننا أحق الناس وأكثرهم احتياجاً إلى اختراق نطاق « العالم الثالث » فى التحضير لمؤتمر الفكر والإبداع وإلى تحويله — منذ اللحظة الأولى — إلى مؤتمر عالمى يشترك فيه ، على قدم المساواة .أهل الفكر والعلم والأدب والفن من جميع أنحاء العالم دون أى استثناءات على الإطلاق !

والثالثة — (وتوجهت فيها إلى مندوبى الاتحاد السوفيتى) أننا ربينا أجيالا على المثل العليا التى بشّروا بها . وهذه الأجيال عزيزة على شعوبنا ومن غير الممكن أن نتركها تضيع فى المتاهات التى حبسها فيها أولئك القادة الرافضون لأى تحويل فى مسار سفينتهم الذى أدّى بمثيلاتها فى أوربا الشرقية إلى التحطم على صخور الأفكار والمسلّمات والممارسات العقيمة وواجب السوفييت أساسى ومباشر فى هذا

المجال . وهو أن يعملوا عملاً مباشراً ومدورساً على إزالة آثار « التلوث » الذى جلبوه علينا بأيديهم ولم يكن مسئولاً عنه سواهم . قديماً قلنا : « اتبع الفرس لجامها » أما الآن فمن حقنا بل من واجبنا أن نقول لهم : فُكوا عن هذاالفرس قيوداً لم يعرفها إلا عن طريقكم !

فهو فرس أصيل ..

وعن هـذه الأصالـة تحدث الدكتور إسماعيل صبرى عبد الله حين لفت الأنظار إلى أن « مأساة الشعب العربى الفلسطينى أفرزت ابرز وأكبر الشعراء والروائيين ولم يكن هذا الأمر صدفة » .

واختتم الأستاذ لطفى الخولى ، الأمين العام لاتحاد كتاب آسيا وإفـريقيا اجتمـاعات « المـائدة المستديرة » فى القاهرة مقـدماً اقتراحات لإجمالى أعمالها وافقنا عليها بالإجمـاع وهى بإيجـاز شديد :

— أن المؤتمر وتحضيره هو لمفكرى العالم كله دون أى استثناء لا من حيث الاتجاه الفكرى ولا من حيث الانتماء القطرى أو القومى .

— إنشاء صندوق دولى لتمويل التحضير وانعقاد المؤتمر نفسه.

— الاستمرار فى عقد « الموائد المستديرة » قطرياً وإقليمياً وعالمياً .

— ظهرت لأول مرة أرضية مشتركة وقيم مشتركة للإنسانية هى الإنسان نفسه .

— الأمانة العامة لاتحاد كتاب أسيا وافريقيا وتسجّل أعمال هذه « المائدة المستديرة » وما سبقها ويأتى بعدها وستقوم بإعداد ورقة عمل جديدة على أساسها ومقترحات أكثر تحديداً وشمولاً لتأليف اللجنة التحضيرية . ستقوم الأمانة العامة بإصدار نشرة دورية عن هذه التحضيرات حتى إتمام تأليف اللجنة التحضرية وحينئذ تتولى اللجنة التحضيرية نفسها الإعداد للمؤتمر .

هذا . ولم نكن فى حاجة إلى اقتراح قرار كان التاريخ قد حسم فيه من زمان . وهو أن القاهرة بتاريخها وبـأهلها هى إحـدى العواصم على الإطلاق لا لمجرد التحضير لمؤتمر الفكر والإبداع على عتبة القرن الحادى والعشرين بل لعقده فى رحابها ورحاب مؤسساتها الثقافية الرائعة وكوادرها الثقافية الرائعة .

(حيفا)

متابعات

نحو علم كلام جديد

حسن حنفى

عقدت الندوة الفلسفية الثالثة « نحو علم كلام جديد » للجمعية الفلسفية المصرية بدعوة كريمة من كلية أصول الدين فى رحاب الأزهر الشريف ، وبالاشتراك مع أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية فى ١٥ — ١٧ يونيو ١٩٩١ . وقد دارت الندوة الأولى حول : (دور أقسام الفلسفة فى مصر) فى يوليو ١٩٨٩ ، من أجل ربط الأقسام بقضايا الوطن بعد أن انعزلت عن الواقع الذى تعمل فيه . ودارت الندوة الثقافية حول (دور مصر فى الإبداع الفلسفى) فى يوليو ١٩٩٠ ، من أجل تأصيل الأقسام فى المدارس الفكرية القديمة دَرْءًا لصورة مدارس الإعارات فى السعودية والخليج . وكانت كلتاهما بدعوة من كلية الآداب فى رحاب جامعة القاهرة . وقد فاقت الندوة الثالثة الندوتين الأوليين من حيث التنظيم والدقة ووفرة الأبحاث التى بلغت خمسين بحثا ، وحضور المشاركين الذين فاقوا المائتين استاذا ، وكرم الضيافة من جامعة الأزهر . وقد عقدت الندوة بالإضافة إلى الجلسة الافتتاحية الأولى والجلسة الختامية الأخيرة عشر جلسات ، فى كل جلسة خمس أوراق وخمسة معقبين .

وبعد الكلمات الافتتاحية الترحيبية من مدير مركز صالح كامل للاقتصاد ، وعميد كلية أصول الدين ، ورئيس الجمعية الفلسفية المصرية ، ورئيس جامعة الأزهر والإمام الاكبر شيخ الأزهر ، بدأت الجلسة الأولى برسالة إلى الأجيال من أقدم الفلاسفة سنًّا : د. ابراهيم بيومى مدكور « أطال الله عمره » ، فيها رسالة جيله فى الانفتاح على الغرب . ورد عليه أصغر المتكلمين سنا مبينا أيضا رسالة جيله بعد ستين عاما فى نقد الغرب . وكان الخطاب الافتتاحى الأول « تجديد الفكر الدينى للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود ، عارضا لموقف الثقافة العربية بين التراث القديم والتراث

الغربى ، ومبينا أن الوضعية المنطقية ما هى إلا منهج فى التحليل مثل باقى المناهج العلمية وليست مذهبا أو نسقا . كما عرض أ.د. محمد عبد الهادى أبو ريدة خطة مقترحة لتجديد علم الكلام من حيث المادة العلمية الجديدة فى العلم الحديث ، وإن كانت الموضوعات مازالت قديمة مثل الأدلة على وجود الله ، والمنهج قديما وهو الدفاع عن العقيدة وإثباتها بالأدلة العقلية والعلمية . كما عرض أ.د حسن حنفى لموضوع تاريخية علم الكلام مبينا انه علم تاريخى نشأ فى ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية خاصة ، تحكمت فى بنيته ومنهجه وغايته وتطوره وأهدافه . وقد تغيرت الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية تماما ، مما يتطلب إعادة النظر فى العلم كله ونقله من الماضى إلى الحاضر ، من موضوع الكلام الإلهى إلى الكلام الإنسانى ، ومن منهج الدفاع إلى منهج التحليل ، ومن البنية الثنائية وقسمة العقائد إلى عقليات وسمعيات ، إلى بنية واحدة هى العقليات ، ومن وصف الوجود الطبيعى إلى تحليل الوجود الاجتماعى ، ومن الغاية وهى الفوز فى الآخرة ، إلى الصلاح فى الدنيا ، ومن الدفاع عن العقيدة التى كانت موضع الهجوم من الديانات السابقة ، إلى الدفاع عن مصالح الأمة ، أرضها وثرواتها ، وحرياتها ، ووحداتها ، وتفوقها ، وهويتها ، وجماهيرها وهى مظان الخطر وموضع الهجوم فى هذا العصر . واستمر اليوم الأول كله فى عرض لإشكاليته سواء فى الموضوع أو فى المنهج وبيان أن علم الكلام ليس علما مقدسا بل هو اجتهاد بشرى خالص يتغير بتغير الظروف والأحوال . فهم رجال ونحن رجال ، نتعلم منهم ولا نقتدى بهم . ومسؤوليتنا لا تقل عن مسؤولية الأشعرى وواصل بن عطاء والجاحظ والنظّام والباقلانى والقاضى عبد الجبار والجوينى والغزالى والرازى والآمدى والإيجى والبغدادى والبيضاوى والنسفى وأصحاب قواعد العقائد الأخيرة : اللقانى والبيجورى وهى القواعد التى تدرس فى الأزهر ونستأنف « رسالة القومية » لمحمد عبده و « الرد على الدهرية للأفغانى و « تجديد الفكر الدينى » لمحمد إقبال .

وكان موضوع اليوم الثانى « علم الكلام والاتجاهات الفكرية المعاصرة » من أجل التعامل مع المذاهب العصرية مثل الماركسية والوجودية والعلمانية والاستشراق ، أو العقلانية والوضعية والعلم . وفى المساء تم التعامل مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة عندنا ممثلة فى الحركات الأصولية وتحديد دورها فى النهضة الإسلامية ، والحاكمية ونظريات السلطة ، والموقف من تفكير المسلم ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . وقد تم تحليل فكر الجهاد فى مرتكزاته الأساسية فى التكفير والهجرة ومصادره فى خطاب سيد قطب ، ودور ابن تيمية فى الحركات الإسلامية المعاصرة ، ومفهوم الحاكمية ثم تقييم فكر الجهاد .

وفى اليوم الثالث « علم الكلام وقضايا العصر » ، ثم عرض القضية فى اللاهوت المسيحى الجديد ، فالفرق غير الاسلامية جزء من علم الكلام كما هو الحال عند القدماء . وتم طرح عدة تساؤلات من الأخوة الأقباط والأرثوذكس والكاثوليك حول : هل هناك لاهوت مسيحى شرقى جديد ؟ من نيافة الانبا جريجوريوس أسقف البحث العلمى ، هل هناك لاهوت مسيحى

غربى جديد ؟ من الأب فاضل سيداروس ، اللاهوت المسيحى وتحديات العصر من الأب موريس تاودروس ، هل هناك علم كلام يهودى ؟ من د. محمود العزب وكانت جلسة يحتل فيها روح الحوار الذى يقوم على الاحترام المتبادل والأخوة الوطنية . ثم تم تخصيص الجلسات الأخيرة لعلم الكلام والإنسان المعاصر ، وبناء الوعى العربى ، وقضايا الهوية والانتماء ، ورسالة الإنسان ، وبناء العقيدة ونقد العقل العربى ، وبناء الحضارة ، والنظام الدولى الجديد ، وإشكالية الفكر الحضارى ، والوظيفة الحضارية للعقيدة ، وجمال الطبيعة وعدد آخر من القضايا الرئيسية للعصر .

وقد خصصت الجلسة الأخيرة لموضوعات الجمعية الفلسفية المصرية وأوضاعها العلمية والإدارية والمالية . وتليت التوصيات العامة للندوة فيما يتعلق بإصدار مجلة الجمعية الفلسفية المصرية ، وإصدار الأبحاث فى مجلد ، واختيار موضوع الندوة الرابعة « نحو مشروع حضارى جديد » بدعوة من كلية دار العلوم وفى رحاب جامعة القاهرة ، والتوصية بإضافة موضوع الإنسانيات فى تدريس علم الكلام فى الجامعات المصرية ، وقراءة الموضوعات القديمة بروح العصر ، وربط علم الكلام بالاتجاهات الفكرية المعاصرة ودراسة العلم بمناهج جديدة ، وإعداد خطة لتطوير العلم فى الدراسات العليا ، وأهمية اللقاء مع علم الكلام المسيحى واليهودى .

وقد تمت المناقشات فى إطار من الاحترام المتبادل ، وفى جو من حرية الفكر ، والنقاش الحر ، وتمثيل كل الآراء ، والتعبير عن كل الاتجاهات دون مزايدة من هذا الفريق أو ذاك ، اقتفاء لسنة الأزهر الشريف الذى كان مهداً للعلماء ، ومكاناً لالتقاء الآراء ، درءاً لمخاطر التكفير والاستئثار بالرأى ؟ واعتزازاً بحق الاختلاف ، فاختلاف الائمة رحمة بينهم ، وكلنا رادٌ وكلنا مردود عليه ، ولو شاء الله لجعلنا أمة واحدة ، وأن لكل أمة شرعة ومنهاجاً .

وقد حرص جميع الأساتذة المشتركين على إنجاح الندوة ، بمساهماتهم الفعالة فى المحاضرات والتعقيبات والمناقشات . وكانت فرصة تعرّف بها أساتذة الفلسفة فى مصر على بعضهم البعض بدلاً من القطيعة أو معرفة الأسماء دون الأشخاص . وقد شاركت الصحافة ووسائل الإعلام ووكالات الأنباء المحلية والعالمية بتغطية ما دار فى الجلسات والكتابة عنها بطريقة موضوعية ونزيهة ، وأشادت بحسن التنظيم وأدبيات الحوار ؛ باستثناء البعض هنا أو هناك ، ممن لا يزالون يعيشون على الإثارة الصحفية والمزايدة فى الدين وتوزيع الاتهامات جزافاً دون علم أو تبصُّر .

ويظل الإشكال قائماً حتى بعد الندوة عن إمكانية إعادة بناء العلوم القديمة التى نشأت وتطورت واكتملت فى القرون السبعة الأولى ثم توقفت فى القرن الثامن وأرخ لها ابن خلدون . ثم تم تدوينها وحفظها فى عصر الشروح والملخصات إبان العصر المملوكى والتركى حتى بدأت النهضة الإسلامية العربية الحديثة لإعادة النظر فى هذه العلوم . ولما هبطت هذه الحركة واتجهت أكثر فأكثر نحو السلفية ، وطرح هذا الجيل من جديد مشروع إعادة بناء هذه العلوم واستئناف ما بدأته النهضة الحالية . وبالتالى يتم الانتقال من علم الكلام الذى نشأ

ظروف الفتح الأولى ، وللدفاع عن العقائد ضد منتقديها ، وفى إطار الثقافة اليونانية ؛ وفى مواجهة الديانات القديمة ، إلى علم الكلام الجديد فى ظروف الهزيمة والردة والدفاع عن أرض المسلمين وثرواتهم ، وفى إطار من الثقافة المعاصرة ، وفى مواجهة التيارات والمذاهب الحديثة . ويمكن استئناف المهمة نفسها مع علوم الحكمة وعلوم التصوف وعلم أصول الفقه وباقى العلوم النقلية والعقلية والإنسانية .

لسنا مستشرقين ننظر إلى حضارتنا من الخارج بل نحن أصحاب الدار ، نتحمل نفس المسئولية . مهمتنا إعادة القراءة والتطوير بل وبداية مرحلة جديدة وتحول تاريخى جديد عن طريق التأويل الجديد للكلام القديم مثل اكتشاف بعدى الإنسان والتاريخ وراء قسمة العقائد إلى عقليات وسمعيات . فالذات والصفات تصف الإنسان الكامل بأوصاف ستة وصفات سبع ، وتصف الإنسان المتيقن المنفرد بالحرية والعقل والمسئولية . وفى السمعيات ، ففى النبوة تاريخ البشرية فى الماضى ، ويعنى المعاد تاريخها فى المستقبل . ويشير الإيمان والعمل إلى الحاضر وعمل الفرد فيه فى حين تشير الإمامة إلى الدولة ونظام الحكم . وبالتالى يبرز هذان البعدان الجديدان ، الإنسان والتاريخ من ثنايا العقليات والسمعيات القديمة فى عصر يزهو بحقوق الإنسان وبظهور مفهوم التقدم والتاريخ فيه .

كما يمكن إبراز الجديد من القديم مثل اعتبار الحجة النقلية ظنية ، والعقلية يقينية ، ورفض الجهل والتقليد والظن والوهم ، واعتبار النظر أول الواجبات ، واعتبار موضوع العلم هو الوجود أى الطبيعة ، وليس الله مباشرة ، واعتبار العقليات جوهر العقائد ، وهى الانتساب إلى مبدأ واحد شامل منزّه ؛ واعتبار الإنسان حراً عاقلاً مسؤولاً . أما السمعيات فليست جزءاً من جوهر العقائد لأنه لا يوجد دليل عقلى عليها ، واعتبار الإمامة عقداً وبيعة واختياراً .

كما يمكن إعادة الاختيار بين البدائل . فقد اختار القدماء طبقاً لظروف عصرهم . ويمكننا اختيار بدائل أخرى طبقاً لظروف عصرنا المتجددة . لذلك يمكن الانتقال من الكسب القديم إلى خلق الأفعال وحرية الاختيار ، ومن اعتبار النقل أساس العقل ، إلى اعتبار العقل أساس النقل ، ومن إنكار العلية الغائية والصلاح إلى إثباتها ، تأكيداً على خلافة الإنسان فى الأرض وتسخير الطبيعة له ، ومن تشخيص الرسالة فى الرسول إلى تأكيدها كمبادىء عامة فى الرسالة ، ومن تحويل مضمونها الغيبى إلى مضمون اجتماعى وسياسى ، ومن كسر قانون الاستحقاق فى المعاد إلى تأكيده درءاً للوساطة والخواطر ، ومن التفسير الحرفى لمشاهد القيامة إلى التأويل المجازى تأكيداً على معانى العدل ، ومن جعل الإمامة فرعاً إلى جعلها أصلاً حتى يمكن رفع اللا مبالاة عن الناس .

ويمكن أيضا إبداع بدائل جديدة إذا لم تكن البدائل القديمة كافية مثل جعل موضوع العلم تحليل الكلام الإنسانى وليس تحليل الكلام الإلهى ، واستعمال فهم التحليل وليس منهج الدفاع ، والتأكيد على صلاح الدنيا وليس فوز الآخرة ، والانتقال من الموجود الطبيعى إلى الوجود الاجتماعى ، وربط الألوهية بالأرض ، واعتبار

الحرية فى موقف ، والعقل والنقل فى واقع ، والآجال والأرزاق والأسعار

من الناس وتوزيع الدخل وقوانين السوق ، والنبوة افتراض يمكن

التحقق من صحته مثل إثبات تحريف الكتب المقدسة القديمة

بمناهج النقد التاريخى الحديث للنصوص ، والمعاد رغبة دفينة فى

الخلود والبقاء بعد الموت فى الآثار الباقية على الأرض وفى قلوب الناس

وفى مخيلة الجماعة ، والإيمان والعمل قضية النظر والممارسة ،

فهم العالم أو تغييره ، وانهيار التاريخ القديم من الخلافة إلى الملك

العضوض ، تتحول إلى نهضة وتقدم . وهذه مهمة الأجيال القادمة

من المتكلمين الجدد . يستأنفون الحوار ، ويستمرون فى النقاش ، بعد أن فتحت الندوة الفلسفية الثالثة الباب ، وعرضت الإشكال ، وقدمت النماذج ، حتى تستأنف الحضارة الإسلامية مسيرتها القديمة ، ويستمر جيلنا ، عامة وخاصة ، فى أدبيات الحوار كما أرساها القدماء .

متابعات

هناء عبد الفتاح

مهرجان فرق الاقاليم المسرحية

اقامت إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة مهرجانها المسرحى على مسرح السامر فى الفتره ١١ ـــ ٢٠ من يونية الماضى اشتركت فيه سبع فرق مسرحية هى : فرقة سوهاج القومية التى قدمت « جنون المال » تأليف صبرى عسس إخراج طه عبد الجابر. وحصلت على الجائزة الأولى ، ثم الفرقة القومية لمرسى مطروح التى قدمت « عطشان يا صبايا » تأليف مجدى الجلاد وإخراج سمير زاهر وحصلت على الجائزة الثانية ، وفرقة الوادى القومية المسرحية وقدمت « المهزلة ٩٠ » المأخوذة عن العمل المسرحى « المهزلة الأرضية » ليوسف إدريس والإخراج لمحمد المصرى وحصلت على المركز الثالث . وفرقة أسوان المسرحية القومية ، قدمت « رحلة حنظلة » عن مسرحية بنفس الاسم للكاتب السورى سعد الله ونوس وإخراج فوزى فوزى ، والفرقه القومية المسرحية ببنى سويف قدمت « الوحوش لا تغنّى » تأليف الكاتب السورى ممدوح عدوان وإخراج سامى طه . والفرقة القومية المسرحية بالبحيرة وقدمت « البطل » لعبد الغفار مكاوى وإخراج إميل جرجس وفرقة دمياط القومية وقدمت « المجانين » عن العمل السينمائى الروائى « طائر سقط فى عش الوقواق » والجدير بالذكر ان هذه الفرق السبع قد اختيرت من بين خمس عشرة فرقة كانت تتنافس على المراكز الثلاثة الأولى . كما اشتركت فرقتان على هامش المهرجان هما : فرقة الشرقية القومية المسرحية بمسرحية « غير مخصص للبيع » تأليف الكاتب الراحل محمد عفيفى وإخراج صلاح مرعى . وفرقة المنصورة القومية المسرحية بمسرحية « شحتوت العظيم » عن مسرحية « هبط الملاك فى بابل » للكاتب فريدريك ديرينمات إخراج احمد عبد الجليل .

والأدب المسرحى المصرى من جهة ثانية والعربى من جانب ثالث . ولاضرر من الاستفادة من هذا التيار أو ذلك الاتجاه ، ولكن من الضرورى التفكير — بشكل جاد وتناول أعمق — فى المشاكل الملحة ، والقضايا الإنسانية العامة التى تزخر بها مجتمعات المدن والقرى التى يعج بها مجتمعنا المصرى فى هذه البقع القريبة والنائية من خريطة مصر ، وفق التركيبات الفئوية المتباينة لهذه المجتمعات المتباينة . ولانعنى بهذا طرح قضايا مباشرة ومشاكل من قبيل الجمعيات التعاونية أو الأسمدة أو الماء الملوث ، بل ما نعنيه هو تقديم صورة حقيقية معبرة عن مجتمعات وأقاليم هذه الفرق المسرحية القومية لاختلاف ملامحها وشخصيتها وطابعها الاجتماعى عامة ، وبالتالى طابعها الفنى المتميز ؛ فما تقومه أسوان قد يختلف فى الإطار والقضية المعروضه والطرح عما يقدمه الوادى الجديد أو بنى سويف أو البحيرة ؛ إن هذا الاختلاف فى بنية هذه الأقاليم قد يثرى التجربة المسرحية المعروضة ، ويستخرج منها مكونات تزخر بها تربة الأرض المصرية داخل كل إقليم على حدة ، فنتمكن بهذا المفهوم من إثراء الحركة المسرحية المصرية بروافد جديدة من التراث الفنى الإنسانى المتنوع .

لقد وقعت هذه العروض بين بَرَاثِنِ ما يطلق عليه « بالمسرح الشامل » — فمعظم مخرجى هذه المسرحيات أصروا إصراراً كبيراً على تقديم عروض تدخل فى تركيبها اللوحة الراقصة مع الكلمة الحوارية والأغنية الزائدة فى تطريبها وليست الأغنية الدرامية الموظفة ، مما أوقع بعض هذه العروض فى التطويل الممل أحيانا أو فى الصخب والمباشرة أحيانا أخرى .. وامتزجت فى هذه العروض الأساليب الفنية والأدبية الدرامية ، الأسلوب الأرسطى بالملحمى والواقعى بالفانتازيا بالعبثى ، وإن اتسمت فى معظمها بالرومانسية المختلطة بالعاطفية المفرطة .

حاول مخرجو هذه العروض المسرحية تحقيق المعادلة الصعبة : إثبات وجودهم الفنى عن طريق استخدامهم لهذه الوسائل والتقنيات ، بصرف النظر عن مدى وقدرة تمكنهم من توظيفها الصحيح ، دون الالتفات إلى متطلبات العرض المسرحى الجوهرية ؛ المعتمد على العلاقة بين النص (الكلمة) والممثل (الموصل) والجمهور (المتلقى) ، لإحداث نوع من التلاحم والتضفير بين هذه العناصر الثلاثة والتكثيف الفنى لها بهدف الوصول إلى عروض مسرحية متماسكة .

استطاعت بعض هذه العروض أن تحقق الجانب الإيجابى من هذه المعادلة بقدر متفاوت ولعل من أهمها : « مهزلة ٩٠ » (الوادى الجديد) « البطل » (البحيرة) ، « المجانين » (دمياط) ، « جنون المال » (سوهاج) لكن الشىء الأهم الذى لم تستطع أن تحققه معظم العروض هو محاولتها إيجاد لغة فنية ، تطرحها على لغة العرض المسرحى ، كأن تتبنى أو تستخدم وسائط فنية جديدة ، تخلص مسرحنا من الأمراض المتوارثة للعروض المسرحية التى ورثتها منذ أكثر من نصف قرن من الزمان كأمراض الخطابية الفجة والميلودرامية الرخيصة ، والكاريكاتورية النمطية المبالغ فيها ، والحركة الخارجية للممثل دون تواصلها مع وجدانه ،

استطاعت هذه الفرق المسرحية طوال تسع ليال أن تقدم تسعة عروض مسرحية ، يعقب كل عرض منها ندوة حوله تولى إدارتها الفنان المسرحى عادل العليمى مع نخبة من النقاد المسرحيين قاموا بالتحليل والتقييم والنقاش اشترك فيه الفنانون وجمهور العرض المسرحى .

أثرت هذه الليالى حياتنا الثقافية وأوجدت حالة من الإمتاع الفنى لعدد غير ضئيل من المشاهدين الذين كانوا يتابعون هذه المسرحيات بشغف واهتمام كبيرين ، خاصة أنها عروض مجانية . اكتشفنا كذلك خلال هذه التجارب عدداً غير قليل من المواهب المسرحية فى فنون التمثيل والإخراج والديكور والتأليف الموسيقى ، تستطيع بمزيد من الإمكانات ، والعمل المتروى الدءوب ، أن تقدم عروضا أكثر نضجاً ، تمثل حركة مسرحية متميزة فى مصر .

جمع هذا المهرجان المسرحى جيلين من المخرجين المسرحيين وجيلين من الممثلين أثر كل منهما على الآخر ، ليحدث التواصل والاستمرارية فى حركة مسرحية لها جذورها ، تبنتها قصور الثقافة وبيوتها ، منذ أكثر من ربع قرن من الزمان لتقدم معلماً هاماً من معالم الفن المسرحى .

اختلفت الاتجاهات والرؤى الفنية لدى المخرجين المسرحيين ، وإن كان يجمعهم خيط يربط هذه الرؤى ، ويرسم اتجاهاً عاماً يمثل هذه العروض المسرحية . اما الاختلاف فيأتى من تقديم مادة أدبية مسرحية متنوعة لمؤلفين أجانب وعرب ومصريين عبر ايديولوجيات ورؤى مختلفه (بيتر فايس — ديرينمات — سعد الله ونوس — ممدوح عدوان — يوسف إدريس — عبد الغفار مكاوى — محمد عفيفى) . أما الاتفاق فينتج عن الأسلوب والمنهج والتناول ، حيث تستخدم هذه العروض أسلوبى الغناء واللوحات الراقصة ، كمعلقين على الأحداث ، بصرف النظر عن مكانهما داخل العرض المسرحى ، مما يضفى على معظم هذه العروض الطابع الغنائى (التطريبى المباشر أحياناً) غير الموظف توظيفاً دراميا يخدم العرض المسرحى .

تبنت هذه المسرحيات بعض الأطروحات الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى ، لتعبر عنها خلال مضامين ، تناصر فيها الفئات المطحونة ، وتسعى لتعضيدها والوقوف بجوارها ، وإن اتسمت رؤى وتناول هذه القضايا بمباشرتها وخطابيتها .

وبلا ريب استطاع المسرح فى الأقاليم أن يفرض صيغة مسرحية متميزة فى خريطة المسرح المصرى ، تتمثل فى البحث عن القضايا العامة من جانب آخر ؛ كالعدالة الاجتماعية (فى مسرحية شحتوت العظيم) ، وجبروت السلطة (مسرحية البطل) وعذابات المعتقلات (رحلة حنظلة) والتركيب اللاعقلانى الإنسانى العبثى للمجتمع (مهزلة ٩٠) والكوميديا الاجتماعية التى تطرح العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع المصرى ، فى ظل فئة جديدة تملى بثرائها الفاحش السريع شروطها فى تكوين أخلاقيات أخرى ، افسدت بها جانباً من المجتمع المصرى المتمسك بتقاليده وأخلاقياته الثابتة (غير مخصص للبيع) .

إن هذا الالتزام بالقضايا الاجتماعية والسياسية العامة ، نراه يؤثر تأثيره البالغ فى اختيار النصوص التى تستخلص مادتها من الأدب المسرحى العالمى من جهة

أو تمثيلها لبواعث درامية داخل الشخصية المسرحية ، ظهرت هذه الأمراض بوضوح فى تلك العروض ، بالإضافة إلى تبنى موديل متكرر للمسرح فى الأقاليم ، وهو الاستعانة بالأغنية واللوحة الاستعراضية الراقصة غير الموظفتين (فى معظم العروض) لخدمة المعنى أو المضمون الدرامى .

استطاع مخرجو الجيل الثانى (ناصر عبد المنعم وأحمد عبد الجليل ومحمد المصرى وسامى طه وسمير زاهر) استطاعوا أن يتلاحموا ويتواصلوا مع الجيل الأقدم (إميل جرجس ، فوزى وصلاح مرعى وطه عبد الجابر) كما انهم استطاعوا . أن يثبتوا لنا بدرجة مقبولة تمكنهم من مفردات لغتهم الإخراجية ورؤاهم الفنية ، إلا انه حان الوقت للتركيز من خلال العمل المسرحى على اسلوب اداء الممثل — العنصر الأساسى فى التجربة المسرحية — من أجل تنقية لغته الفنية من شوائبها التى

فرضتها أجهزة الإعلام من تلفزيون وإذاعة وفيديو من خلال الكم الهائل من التمثيليات والعروض المسرحية الفجة عبر اداء تمثيل مبالغ فيه ؛ وهو دور ينبغى أن يقوم به المخرج المسرحى باعتباره فناناً ومصلحاً مسرحياً وليس مجرد صانع عرض .

الملاحظة التالية ملاحظة شكلية ناشئة عن الاخطاء فى رص اسماء المؤلفين والشعراء ، ووضعها فى مكانها الصحيح . فمسرحية « رحلة حنظلة » التى قدمتها فرقة أسوان مأخوذة عن نص سعد الله ونوس الكاتب السورى ، والمأخوذة عن نص بيتر فايس — الكاتب الألمانى ، والعرض الذى شاهدناه ، ليس هو النص الأصلى لسعد الله ونوس كما هو منشور فى البرنامج المطبوع ، ومسرحية « المهزلة ٩٠ » للفرقة القومية بالوادى الجديد ، مأخوذة عن نص يوسف إدريس ، وليس النص الأصلى كما هو فى البرنامج ، كما أنّ مسرحية « المجانين » مأخوذة عن النص الروائى لكاتب امريكى وليست تاليفا مصرياً خالصاً وكان ينبغى تجاوز مثل هذه الأخطاء .

* * *

تبقى قضية أساسية وهى أن هذا المهرجان جاء لنا بجيل من الممثلين القادرين على التحكم فى مفردات لغتهم الفنية بشكل يتميز بالتلقائية والشعور المرهف والتعامل مع أدواتهم بفهم ، هم محتاجون فقط إلى المخرج المسرحى الواعى الذى يلتزم أمام ممثليه ، بأن يقدم عملاً لفريقه فى المقام الأول مع تقديمه لنفسه فى المقام الثانى . إن إثراء أدوات الممثل تقع بالدرجة الأولى على عاتق المخرجين وقدرتهم على تفسير أعمالهم المسرحية ومساعدتهم فى استخراج قدراتهم الفنية والاستفادة منها . ودون وجود ثقافة مسرحية وإنسانية عامة مشتركة بينهما ، دون « ورشة » فنية تصحح وتعلم ، سيفقد العرض المسرحى جزءاً جوهرياً من قيمته الفنية .

كان مهرجان الفرق القومية المسرحية — على الرغم من هذه الملاحظات تظاهرة مسرحية تستحق التقدير ، لأن جهود فنانى هذه الفرق جهود مخلصة صحبها قدر كبير من الاحتمال والمعاناة ومواجهة العقبات والمشكلات ، من اجل تقديم فن مسرحى ، وفكر حر ، قادر على تغيير مجتمعهم ، بشرط أن يوظف التوظيف الجيد ، ويعبر عن أحلام الشعب المصرى وأمانيه .

رسالة نيويورك :

أحمد مرسى

موت الشعر

١ — مدخل

عندما مُنحت منذ قرابة شهرين ، الشاعرة مونا فان داين Mona Van Duyn جائزة بولتيزر للشعر لسنة ١٩٩١ حفزنى على الرغبة فى قراءتها ، وربما الكتابة عنها مقطع أو مقطعان من إحدى قصائدها ، نُشرا مع خبر توزيع الجوائز فى شتى مجالات الإبداع الفكرى والإعلامى .

لم يكن الدافع وراء هذه الرغبة عبقرية شعرية تكشف عن نفسها فى أبيات معدودات ولكنى شعرت بفضول شديد لاستطلاع عالم هذه الشاعرة بعد أن علمت من الأسطر القليلة التى كتبت فى التعريف بها وكان هذا التعريف فى الحقيقة ضرورة خاصة وان الجائزتين الأخريين للأدب أعطيتا لكاتبين ذائعى الصيت جون أبديك updike عن روايته الأخيرة رابيت يموت » أو راحة « رابيت » الأبدية ونيل سايمون عن مسرحيته « فقد فى يونكرز » — أقول إنى علمت من هذا التعريف أن مجموعتها « تغيّرات قريبة » هى كتابها الشعرى السابع ، وأن الشاعرة وهذا هو الاهم تبلغ من العمر ٦٩ عاماً . وهى بالإضافة إلى ذلك كما يقول أحد النقاد « تبحث عن الإمكانات والتضمينات الاستعارية الكامنة فى الحياة اليومية وهى تستطيع أن تفعل ذلك بأسلوب فكه هذا إلى جانب انها اسّست ، بمشاركة زوجها چارفيس ثيرستون ، مجلة ادبية فصلية « منظور » Perspective وقد مُنحت عنها جائزة روث ليلى Ruth-lilly لهذه الأسباب ، شعرت بالرغبة فى قراءة مجموعتها الأخيرة . على الاقل

٢ — البحث عن الشعر

وفى اليوم التالى لنشر خبر توزيع جوائز بولتيزر فى الصحف ، توجهّت إلى مكتبة « سان مارك » فى « الإيست فيلدج » أو قرية

جرينتش الشرقية ، الجانب الشرقى لما يعادل فى نيويورك منطقة وسط البلد فى القاهرة ، أو الحى اللاتينى فى باريس .

وقد اخترت هذه المكتبة بالذات ، لأنها من مكتبات المدينة القليلة التى لا تزال تحتفظ فى مظهرها ومحتواها بطابع الجدّية والابتعاد عن السوقية ، أو ما قد يسميه خبراء التسويق إعطاء مكان الصدارة للسلعة الرائجة شعبياً ، حتى لو كانت كتاب كيتى ليلى « نانسى ريجان » وهو طابع فى الحقيقة باهظ الثمن ومترف فى واقع اقتصادى جهم لا يقيّم هذا النوع من الرومانسية التى سقطت خلال العقدين الأخيرين — أهمّ مكتبات ما نهاتن ضحايا له ، وفى مقدمتها « سكريبنر » التى لم يُنقذ منها غير واجهتها ، كأثر معمارى قومى .

ولكن ، لشدّ ما كانت دهشتى عندما اكتشفت أن ذخيرة « سان مارك » تخلو من أىّ كتاب شعرى لموناڤان داين . وعندئذ ادركت أنه من العبث التطـواف بعشرات المكتبات الأخرى التى تزخر بها شوارع « الفيلدج » شرقاً وغرباً ، وما علىّ ، اقتصادا للجهد والوقت إلّا أن أتصل تليفونيا بمكتبة « جوثام » وهى من أعرق مكتبات ما نهاتن التى يتردد عليها جمهرة من الكتاب والشعراء والمفكرين المعروفين ، ولابّد أنى سأجد غايتى هناك .

واتصلت بالفعل ، وكانت خيبة الأمل الثانية . فالقائمة بشئون المكتبة العريقة اعتذرت لعدم وجود الكتاب ولكنها تكرّمت بالوعد بطلبه من الناشر خاصة بعد تكريمه بجائزة بوليتزر ، وطلبت منى ، إذا أردت الانتظار ، أن أعاود الاتصال بالمكتبة بعد اسبوع .

ولأن كل محاولات بحثى باءت بالفشل ، اتصلت بمكتبة جوثام من جديد ، فاعتذرت نفس السيدة عن تعذّر الحصول على أىّ نسخة من الكتاب ، لا لأن الأيدى تخاطفته ، ولكن لأن معظم هـذه الكتب الشعرية ، ما لم تصدر عن دار نشر كبيرة ، تصدر فى طبعات صغيرة توزّع فى الغالب عـلى مكتبات الجامعات وهى بالآلاف ، ومن ثم لا تقع عليها عين القارىء العادى .

وقبل أن استسلم لليأس تماماً ، وذات يوم ، سألتنى ابنتى الكبرى إن كان لدى أعمال إدجار « آلان بو » الشعرية الكاملة ، فقلت لها ان الكتاب لدّى بالفعل ، ولكنه فى القاهرة ، ونصحتها قبل أن تتجه إلى اية مكتبة أن تبحث فى مكتبة شقيقتها الصغرى التى تحوى مجموعة كاملة من كتب ابرز شعراء العالم ، ومن بينها كتبى الخاصة التى دأبت على مصادرتها بطريقة منهجية طويلة الأمد .

وللأسف لم تجد إلّا مجلداً مصّوراً ضخماً يقع فى حوالى ٧٠٠ صفحة يضّم « حكايات إدجار آلان بو » التى حقّقها وذيّلها بالحواشى استيفان بيثمان ، وكان لابدّ إذن من البحث فى المكتبات .

وفى الحقيقة ، ومن خلال خبرتى الطويلة بمكتبات نيويورك لم أتوقع أن تصادفها صعوبة فى العثور على أعمال إدجار آلان بو ، فى أى مكتبة من المكتبات الضخمة الموجودة فى وسط المدينة .

ونظراً لتلهفها ، الذى لا أعرف سرّه على قراءة بو ، توجهْت رأسًا إلى المكتبات المحيطة بمسكننا فى قلب المدينة ، ومن بينها مكتبة « لبارنس آند نوبل » ، وأخرى « لدبلداى » فنُصحت أن تسأل عن الكتاب فى فرع دبلداى بالأفنيو أو الطريق الخامس . ولكنها أجّلت المهمة إلى اليوم التالى ، بدافع من الاحباط

والكسل أيضاً ، لأن المكتبة المذكورة قريبة من مكان عملها .

وفى اليوم التالى جاءتنى المسكينة فى شبه ذهول وهى تقول :

لن تصدّق ما حدث ؟ فقلت خيراً . وراحت تحكى كيف أنها تجنباً لضياع الوقت ، لأنها ذهبت إلى المكتبة خلال ساعة الغداء ، سألت مسئولة بالمكتبة الضخمة ، التى تتألف من طابقين كل طابق منهما فى حجم ملعب كرة قدم ، عن قسم الشعر فأسقط فى يدها فهى ليست متأكدة من وجود قسم بهذا الاسم . ولأنّها بائعة مدّربة فقد رأت أنه من الحكمة ، ولا خجل فى ذلك على أيّة حال ، أن تسأل مدير المكتبة قبل أن تخسر زبونة . وكان الردّ أن قسم الشعر فى الطابق السفلى وحُدّد لها الموقع بالضبط .

وهناك كانت الصاعقة فقسم الشعر المزعوم لم يشغل أكثر من ثلاثة رفوف من ذلك التيه الخرافى . والأدهى من ذلك أن رفّين من الأرفف الثلاثة يشغلهما كتاب واحد ، وهو « أحسن مائة قصيدة لسنة ١٩٩٠ على غرار خارطة أغانى البوب الأسبوعية أحسن عشر أغان » !

لم يكن هناك أحد غيرها يبحث عن شىء فى قسم الشعر ولكنها كما تروى رأت حشداً أشبه بالمظاهرة أمام قسم متواضع آخر قريب . وعندما استطلعت الأمر . عرفت أن القسم المحظوظ يختص بكتب مجتمع « الشذوذ الجنسى » .

وهنا فقط تكشّفت لى حقيقة غائبة مرّة ، وهى أن هناك أزمة شعر حقيقية .

٣ — عن موت الشعر

كتب الشاعر دانا جيويا Dana Giaiq فى مقال نُشر بعدد شهر مايو من مجلة « ذى أتلانتيك » ، يقول : ينتمى الشعر الأمريكى الآن إلى الثقافة الهامشية . ولم يعد جزءاً من الحياة الفنية والثقافية الأساسية ، فقد أصبح هو الوظيفة المتخصصة لمجموعة صغيرة نسبياً — ومعزولة والشعراء كطبقة لهم وضع ثقافى وهم مثل القساوسة فى مدينة صغيرة يسكنها « لا أدريون » ولا يزالون يتمثلون بفضالة معيّنة من المكانة . ولكنهم كفنانين أفراد يكادون أن يكونوا لا مرئيين .

ولا يخفى الكاتب دهشته للوضع الذى آل إليه أمر الشعر الأمريكى المعاصر ، فى وقت اتسم بتوسّع غير مسبوق ، فى مجالات الفن الشعرى فلم يصدر فى أىّ وقت من الأوقات هذا العدد الكبير من كتب الشعر والقصائد المختارة والمجلات الأدبية كما لم يتحقق من قبل لشاعر أن كسب قوته بيسر كما يحدث الآن . فقد استحدثت عدة آلاف من الوظائف الجامعية فى مجال تدريس الكتابة الإبداعية ، وما يزيد على ذلك بكثير على مستوى المدارس الابتدائية والثانوية وقد أنشأ الكونجرس منصب الشاعر المتوّج كما فعلت ذلك ٢٥ ولاية وتوجد شبكة معقّدة من المنح المالية للشعراء ، تموّلها وكالات فيدرالية ومحلية ، يعزّزها دعم من القطاع الخاص فى شكل زمالات للمؤسسات وجوائز ومنتجعات مدعومة كما لم ينشر من قبل مثل هذا القدر من النقد للشعر المعاصر ، فهو يملأ عشرات النشرات الأدبية والمنشورات الأكاديمية .

إن الشعر الجديد ينتشر اليوم بصورة مذهلة ، إذ يُنشر سنويا ما لا يقل عن ألف مجموعة شعرية

جديدة ، بالإضافة إلى مئات القصائد التى تطبع فى المجلات الصغيرة والكبيرة معاً . ولا أحد يعرف عدد القراءات الشعرية التى تنظم سنوياً . ولكن من المؤكد أنها تناهز عشرات الآلاف وهناك الآن حوالى ٢٠٠ برنامج للكتابة الإبداعية على مستوى الدراسات العليا فى الولايات المتحدة ، وأكثر من ألف برنامج على مستوى الكلية . وبافتراض وجود عشرة طلاب للشعر فى كلّ قسم جامعى ، ستُفرز هذه البرامج وحدها حوالى عشرين ألف شاعر مهنى مؤهل خلال العقد القادم . ويعلق الكاتب على هذه الإحصائية المذهلة بقوله إن المراقب يمكنه أن يستنتج بسهولة « أننا نعيش فى عصر ذهبى للشعر الأمريكى » .

ولكن ازدهار الشعر كان مع ذلك ظاهرة محصورة على نحو محزن . فقد أوجدت عقود من التمويل العام والخاص طبقة مهنية كبيرة وطلبة الدراسات العليا والمحررين والناشرين والإداريين وقد أصبحت هذه المجموعات ، التى توجد غالباً فى الجامعات الجمهور الأوّل للشعر المعاصر . وتبعاً لذلك ، فإن طاقة الشعر الأمريكى ، التى كانت ذات يوم موجهّة إلى الخارج ، تتركّز الآن بصورة متزايدة فى الداخل . والشُهرة تتحقّق والجوائز تُوزّع فى إطار ثقافة الشعر الهامشية وكما يقول (راسل جاكوبى) فى تعريفه للأكاديمى البارز المعاصر فى كتابه « آخر المثقفين » يمكن القول إن الشاعر الآن يعنى شخصاً ما يتمتّع بالشهرة بين شعراء آخرين ولكنّ هناك عدد من الشعراء يكفى لجعل هذه الشهرة الموضعية ذات معنى نسبيا وإلى عهد قريب ، كانت عبارة « لا يقرأ الشعر غير الشعراء وحدهم » تُستخدم كانتقاد موجع . ولكنها الآن استراتيجية تسويق مثبتة .

لقد أصبح الوضع ظاهرى التناقض ، إحدى أحجيات عقيدة Zen للسوسيولوجيا الثقافية . فخلال نصف القرن الأخير ، وبينما اتّسعت دائرة جمهور الشعر الأمريكى المتخصصّ ، انكمشت دائرة القارىء العام . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن المحّركات التى قادت النجاح المؤسّسى للشعر — وازدهار برامج الكتابة الأكاديمية ، وانتشار المجلات والمطابع المدعومة ، وظهور مجال احتراف الكتابة الإبداعية ، وهجرة الثقافة الأدبية إلى الجامعة — ساهمت بصورة غير متعمّدة فى اختفاء الشعر عن الرؤية العامة .

فالصحف اليومية لم تعد تنشر مراجعات لكتب الشعر إلّا لماماً وقد استبعد الشعر منذ ١٩٨٤ حتى السنة الحالية ، كصنف أدبى ، من « جوائز الكتاب القومية » . ونادراً ما يراجع النقاد البارزون كتب الشعر . وفى الواقع ، لا يراجع أحد ، تقريباً ، كتب الشعر فيما عدا الشعراء الآخرين .

ولا تتوافر مجموعات شعرية شعبية من الشعر المعاصر ، باستثناء انثولجيات مثل انثولوجيا نورتون ، التى تستهدف جمهوراً أكاديمياً . ويبدو ، باختصار كما لو أن الجمهور العريض الذى لا يزال يوجد فيما يتعلق بالرواية الجيدة ، لا يكاد يلاحظ الشعر .

ويحيل الكاتب القارىء إلى صحيفة « نيويورك تايمز » كمثال للصحيفة الجادة التى تعنى حقيقة بمختلف مجالات الفن والفكر فى ملحق — يومى — فنون — تفرد له أكثر من ست صفحات ، عدا ملحق نهاية الأسبوع — الجمعة — الذى يتألف وحده من ٣٢ صفحة وملحق الأحد « الفنون

والترفيه » الذى يماثله تقريباً فى الحجم .

وبدراسة تغطية الصحيفة يقول « رانا جيويا » يستطيع المرء أن يرى « ميكروكوزم » الوضع الحالى للشعر . فالشعر لا يُراجع على الإطلاق فى الطبعة اليومية ، ويناقش الشعر الجديد بصورة متقطعة فى مجلة « مراجعة الكتب » NeW York Times Book Review التى تصدر ضمن عدد يوم الأحد ، ولكنه يناقش عادة فى مراجعات جماعية تُناقش فيها ثلاث مجموعات شعرية باقتضاب معاً . وبينما تراجع الروايات أو كتب السيرة الذاتية فور صدورها من المطابع ، يمكن أن تنتظر مجموعة شعرية جديدة لشاعر هام مثل « دونالد هول » أو « دافيذ إجناتو » ما يقرب من سنة ، قبل أن يُلاحظ ناقد وجودها أو يمكن أن لا تُراجع على الإطلاق . ولم تراجع مجموعة « هنرى تايلور » « التغيّر الطائر » إلّا بعد أن فازت بجائزة بوليتزر أما مجموعة « رودنى جونز » إيماءات شفّافة » فقد روجعت بعد انقضاء أشهر على فوزها بجائزة دائرة نقاد الكتاب القومى . ولم تراجع صحيفة نيويورك تايمز مجموعة رتيا دوف الفائزة بجائزة پوليتزر « توماس وبيولا » على الإطلاق .

ويقول الشاعر « دانا جيويا » إن الشعراء حسّاسون على نحو يمكن تبريره إزاء مقولات بأن الشعر قد فقد أهميته الثقافية ، لأن الصحفيّين ومراجعى الكتب استخدموا هذه المقولات بطريقة تبسيطية ليعلنوا أن كل الشعر المعاصر غير مناسب .

ومراجعة الشعر ليست أفضل فى أية صحيفة أخرى . وهى بصفة عامة أسوأ كثيرا من الشعر فى كل مكان فلا يعنى أى منه شيئا كثيرا للقراء والناشرين أو المعلنين — لأى أحد ، باستثناء الشعراء الآخرين .

٤ — نعاة الشعر بين اليوم والأمس

وظاهرة التباكى على تضاؤل الأهمية الثقافية للشعر ليست جديدة فى تاريخ النقد الأمريكى . فهى ترجع إلى القرن التاسع عشر ولكن الجدل الحديث حول الظاهرة يمكن إرجاعه إلى عام ١٩٣٤ ، عندما نشر « إدموند ويلسون » الصياغة الأولى لمقاله المثير للجدل « هل الشعر تكنيك محتضر ؟ » وقد لاحظ « ويلسون » من خلال مسْح للتاريخ الأدبى ، أن دور الشعر قد تضاءل بصورة متزايدة منذ القرن الثامن عشر . فتأكيد الرومانسية على التكثيف ، فى رأيه ، جعل الشعر يبدو « سريع الزوال ومثاليا ، حتى تقلّص فى نهاية الأمر إلى مجرد وسيط » غنائى وبينما تراجع الشعر — الذى كان من قبل وسيطا شائعا للسرد الحكائى والهجاء والدراما ، وحتى التاريخ والتنبؤ العلمى — إلى الغنائية ، اغتصب النثر قدراً كبيراً من مجاله . وقد أكد « ويلسون » أنه ليس هناك خيار أمام الكتاب الطموحين . فى النهاية إلّا أن يكتبوا نثرا . ولم يكتف بذلك ، ولكنه تنبأ بأن مستقبل الأدب العظيم سينتهى إلى النثر كلية تقريبا .

وقد تعرّض هذا التقييم المتشائم لمكانة الشعر فى الأدب الحديث لحملات جمعت بين الهجوم والتفنيد ، ولكنه لم يُنبذ بطريقة مقنعة على الإطلاق .

ومن أحدث نعاة الشعر

واوسعهم شهرة جوزيف إبستين ، الذى نُشرت دراسته النقدية اللاذعة والمؤثّرة .. من الذى قتل الشعر ؟ فى مجلة Commtntary سنة ١٩٨٨ ، ثم اعيدت طباعتها فى « جريدة برامج الكتابة المتحدة » بمناسبة انعقاد حلقة دراسية قاسية عن الموضوع. إن توقيت مقالة ويلسون مثير للسخرية فعندما أنهى « ويلسون » مقالته الشهيرة كان « روبرت فروست » ووالاس ستيفنس » و « ت س إليوت » وعزرا باوند » و « ماريان مور » و« إى إى كومينجر » و« روبنسون جيفرز » و « هيلدا دولتيل (هـ . د) و« روبرت جريڤز » و « و . أران » « وأرشيبولا ماكليش وبازا بانتينج وآخرون يكتبون أروع قصائدهم التى شملت التاريخ والسياسة والاقتصاد والدين والفلسفة ، تعتبر من بين أكثر قصائد الشعر شمولا فى تاريخ اللغة . وفى نفس الوقت ، كان هناك جيل جديد من الشعراء يشق طريقه

إلى المطابع ، ومن بينهم « روبرت لوويك » و « إليزابيث بيشوب » و « فيليب لاركين » و « راندال جاريل » و « ديلان توماس » وآخرون وقد اعترف « ويلسون » نفسه فيما بعد بأن بزوغ شاعر متنوّع وطموح مثل « أودن » يناقض عدة نقاط من حُجّته .

ولكن « جيويا » يرفض إسقاط حجّة « ويلسون » فى التنبؤ بسقوط دولة الشعر على هذا النحو المدوى وهو يرى أنه إذا كانت نبوءات « ويلسون » غير دقيقة فى بعض الأحيان ، فإن إحساسه بالوضع العام للشعر كان ذكيا بصورة محُبطة ، وحتى لو كان لا يزال يُكتب شعر عظيم ، فقد تراجع الشعر من مركز الحياة الأدبية .

٥ — داخل الثقافة الهامشية

ويرى جيويا الدليل على تضاؤل مكانة الشعر فى انتعاش الثقافة الهامشية نفسه فشعائر عالم الشعر الراسخة — القراءات والمجلات الصغيرة والمحترفات والمؤتمرات — تكشف عن عدد مدهش من التقييدات المفروضة ذاتيا ويتساءل على سبيل المثال ، لماذا لا يمتزج الشعر إلّا نادراً مع الموسيقى والرقص أو المسرح ففى معظم القراءات يتألف البرنامج من الشعر فقط — ويكون فى العادة من شعر المؤلف ضيف الأمسية وعلى عكس ذلك ، عندما كان ديلان توماس يقرأ الشعر ، منذ أربعين سنة ، كان يقضى نصف أمسية فى قراءة أعمال شعراء آخرين .

ومع إن توماس كان أبعد عن نعته بإنكار الذات ، فقد كان مع ذلك . متواضعا امام فنه ، أمّا اليوم ، فمعظم القراءات هى احتفالات بأنا الشاعر أكثر منها بالشعر نفسه . ولا غرو فإن جمهور هذه الأحداث يتألف ، فى الغالب من شعراء ومشروعات — شعراء وأصدقاء الشاعر ضيف الأمسية .

وبينما لا تزال تنشر الشعر بضع مجلات من بين المجلات ذات الاهتمام العام ، مثل The New Yprkrt, The New Republiq فى كلّ عدد من أعدادها ، فليست هناك غير مجلة واحدة منها وهى The Nation تنشر مراجعات كتب الشعر بصورة منتظمة وينشر بعض الشعر فى حفنة من المجلات الصغيرة والفصليات التى تهتم بمناقشة برنامج ثقافى عريض لقراء غير متخصصين مثل The New Criterion و the Hudson Reuiew مثل The Three – enny Reuiew ولكن معظم الشعر ينشر فى مطبوعات تخاطب جمهوراً معزولاً

من المهنيين الأدبيين وبصفة أساسية من مدرسى الكتابة الإبداعية وتلامذتهم .

والقليل فقط من هذه المجلات ، مثل A,erican AWP Chrono- cle و Poetry Reviewيوزع على نطاق واسع ، بدرجة معتدلة والكثير من هذه المجلات يتداولها عدد لايكاد يُذكر من القراء . ولكن حجم التوزيع كما يقول « جيويا » ليس هو المشكلة وإنما المشكلة هى إحساس هذه المجلات بالرضى عن النفس أو الاستسلام للوجود فى إطار ثقافة هامشية .

وحول ظاهرة التقوقع والانعزالية التى تتيمزّ بها مجتمعات الأكاديميات المنتجة للشعر . يقول « جيويا » إن انتشار المنشورات والمطابع الأدبية خلال الثلاثين سنة الماضية كان استجابة للحاجة اليائسة للمدرسين الذين يمارسون الكتابة إلى الشرعية المهنية أكثر منها استجابة لشهية الجمهور المتزايدة للشعر . وكما تنتج الزراعة المدعومة غذاء لا يريده أحد ، أُنشئت صناعة شعر لتخدم مصالح المنتجين ، وليس المستهلكين . وفى غمار العملية ، تمّت خيانة أمانة الفن

وعندما كان الشعراء ينتمون إلى طبقة أعرض من الفنانين والمثقفين ركّزوا حياتهم فى مجتمعات البوهيميا الحضرية ، حيث حافظوا على استقلال مرتاب عن المؤسسات . وما إن بدأ الشعراء ينتقلون إلى الجامعات حتى تخلّوا عن تعدّدية الطبقة العاملة ب : « جرينتش فيلج » و « نورث بيتش » من أجل تجانس الأكاديميا .

وقد وجُدوا فى البداية على هوامش إدارات الأدب الإنجليزى ، وكان هذا الوضع على الأرجح صحياً . وبدون درجات علمية عالية أو قنوات مهنية رسمية ، كان يعُترف بالشعراء كمخلوقات خاصة . وكان يُسمح لهم بأن يتصرفوا حسب قوانينهم الخاصة ، ولكن مع تنامى الطلب على الكتابة الإبداعية ، توسّعت وظيفة الشاعر من الطابع الأدبى المحض ، إلى واجبات إدارية .

ومع تكاثر إدارات الكتابة الجديدة ، قام المهنيون الجدد بتصميم هيكلهم الأساسى — أسماء الوظائف المنشورات والمؤتمرات السنوية والمنظمات — لا حسب معايير البوهيميا الحضرية ، بل المؤسسات التعليمية

وقد ولُدت ثقافة الشعر الهامشية من الشبكات المهنية التى أوجدها هذا التوسع التعليمى .

ردّ على نعاة الشعر
الموت لموت الشعر

توخّيا للحياد ، خاصة وأن الموضوع هو « الشعر الأمريكى » . وأطراف الجدل أمريكيون ينبغى على الأقل ، أن نستمع إلى مرافعة شاعر هام هو « دونالد هول » دفاعا عن الشعر .

يعترف « دونالد هول » بادىء ذى بدء ، فى مقال نشرته مجلة « هاربرز » Harpers فى عدد سبتمبر ١٩٨٩ ، تحت نفس العنوان الفرعى المستخدم أعلاه ، أن الشعر ، حسب المدرك الحسّى العام الشائع له مرادف للتفوّق أو العقل الباطن . وإن هناك اتفاقا عاماً على أن الشعر لا يقراه أحد ، وأن عدم قراءة الشعر هى (أ) معاصرة و (ب) تقدمية . ويستتبع (أ) أن الأسلاف ، فى زمن ماض غير بعيد كانوا يقرءون القصائد ، وأن الشعراء كانوا أغنياء وذائعى الصيت ويستتبع (ب) أن قراء الشعر يتناقصون سنوياً . أو يقل عدد الذين يشترون كتب الشعر أو يحضرون القراءات الشعرية .

ومن المعلومات العامة أيضا : أن الشعراء وحدهم هم الذين يقرءون الشعر ، وأن الشعراء أنفسهم مسئولون عن ابتعاد الجمهور عن الشعر . وأن الجميع يعرفون الآن أن الشعر « عديم الجدوى » وقد تجاوزه العصر » — كما ذكر « فلوبير » فى « بوفار وبيوكشيه » منذ قرن مضى .

ويوصى للاستزادة من هذه الحقائق المعروفة — جيدا بالرجوع إلى مجلدات مجلة تايم Time ومقال « دموند ويلسون » « هل الشعر تكنيك محتضر ؟ » ومقال جوزيف إبستين ، من الذى قتل الشعر ؟ ويقول « هول » إن مجلة « تايم » Time التى وصفت قصيدة « الأرض الخراب » فى ١٩٢٢ بأنها خدعة مجدت ت . س إليوت فى غلافها سنة ١٩٩٠ ولكنه يضيف .. إنه من المؤكد أن كتاب مجلة تايم ومحرريها قد تغيّروا خلال ثلاثين سنة ، ولكنهم ظلوا ايضاً كما كانوا : فالعمالقة دائماً الذين يكبرون فى السن . يموتون ، مخلّفين وراءهم الأقزام فبعد عصر « إليوت » و « فروست » و « ستيفنس » و « مور » و « ويليامز » كان الباقون الصغار « لوويل » و « بيريمان » و « جاريل » و« بيشوب » وعندما ماتوا أعلن الصحفيون الرثائيون الأصغر / سنا أن الأقزام الموتى قد غدوا عمالقة دُفعة واحدة ... والآن أصبح الشعراء الشبان أقزاماً .

ويفّند « دونالد هول » راى ويلسون بأن الشعر المرسل قد عفا عليه الزمن ، لانه لم يعد له علاقة بإيقاع ولغة حياتنا ، وأن ييتس كان اخر شاعر استطاع أن يكتب الشعر المرسل فيقول : إن ييتس لم يكتب شعراً مرسلاً ذا قيمة بينما كتب شاعران أمريكيان من معاصرى «ويلسون» شعراً مرسلا رائعاً ، وهما : فروست الذى انطلق من «ووردزورث» ليكتب شعراً مرسلاً امريكياً متفردا وبصفة خاصة فى مونولوجاته الدرامية ، التى ربما كانت افضل مثال حديث لهذا الشكل و «سيفنز» ، الذى انطلق من «تنيسون» ليكتب شعراً فى روعة شعر «تيثونوس» ثم يخلص دونالد هول إلى أن الشعر لم يكن صنعة «ويلسون» على الإطلاق ، ويكفى أنه اعتبر الشاعرة «إدْنا سان فنت ميلاى» اعظم من كتب الشعر فى عصرها وافضل من «فرست» و «ماريان مور» و «ت .س . إليوت» و «عزرا باوند» و «بليام كارلوس ويليامز» .

وبعد مضى ستين عاماً على إعلان «ويلسون» ان الشعر يحتضر ، جاء إبستين ليعلن أغتيال الشعر . ويقول «هول» ساخراً وبطبيعة الحال كان شعراء العصر الذهبى لإبستين — ستيفنس وفروست وويليامز وإليوت — هم نفس علامات احتضار الشعر لدى ويلسون ، مصداقاً لنظرية عمالقة الأمس وأقزام اليوم .

يقول «هول» إن مراثى الشعر المريبة لا ينبغى الرد عليها . ولكن الكذبة التى يتردد نقلها مع ذلك ، يمكن أن تتحول إلى حقيقة فقد ذكر إبستين أن صحيفة «لوس انجلوس تايمز» اعلنت فى العام الماضى أنها ستتوقف عن مراجعة كتب الشعر» . وقد أشار «جوناثان ياردلى» فى صحيفة «واشنطن بوست . إلى نفس الحدث ، الذى لم يتحقق على الإطلاق ، ثم راح يكيل الثناء على شىء لم يحدث أبداً .

وقد ساق «هول» نفس البيانات التى حصرها «چيويا» فيما أسماه «الثقافة الهامشية» ليخلص إلى نتيجة مختلفة ، وهي أن الشعر الأمريكى لم يقتل ، وأنه على العكس ، يفيض حيوية ، وأن أرقام التوزيع التى حققتها بعض المجموعات الشعرية أخيراً (.. كتاب الكوابيس ، لجالواى كينيل – ٥٠ ألف نسخة) تؤكد أن فن الشعر حى ، وأن جمهوره ينمو ويزداد .

نيويورك

رسالة باريس :

اسماعيل صبرى

الجمال المختلج في أضخم معرض للسيريالية

فى كل وقت من أوقات السنة تمتلىء باريس بعشرات المعارض الفنية الصغيرة الهامة . لكن المدينة تشهد كل عام معرضا أو معرضين يتصفان بالضخامة والشمول ، وتسلط عليهما الأضواء ويهتم بهما الجميع . وعادة ما تجمع هذه المعارض الضخمة التى يستغرق الإعداد لها سنوات معظم أعمال الفنان أو الحركة الفنية موضوع المعرض فى مكان واحد . ومن المشاهد المألوفة بالقرب من الأماكن التى تقام فيها هذه المعارض ، صفوف الزائرين الممتدة مئات الأمتار التى يتطلب الوقوف فيها ساعتين أو اكثر قبل التمكن من الوصول إلى شباك التذاكر .

ولم يخرج عام ١٩٩١ على هذه القاعدة الثابتة فى الحياة الثقافية الباريسية ، فقد اقيم معرض شامل لأعمال الفنان التأثيرى جورج سورا الذى ابتدع تقنية جديدة فى الرسم التأثيرى تعرف باسم « التقسيمية » Divisionnisme اراد بها أن يجعل من فن الرسم نوعا من العلم الدقيق .

أما المعرض الثانى وهو موضوع هذه الرسالة فهو الذى يحمل عنوان « الجمال المختلج La beaute Cpuulsive » ويستعرض حياة رائد السيريالية وأبرز الوجوه الفكرية والفنية فى النصف الأول من القرن العشرين أندريه بريتون وأعماله .

وهو معرض ضخم بدأ يوم ٢٥ ابريل وسيبقى حتى ٢٦ أغسطس فى باريس ، ثم ينتقل إلى مدريد بداية من ٢ أكتوبر ليبقى فيها حتى نهاية شهر نوفمبر من العام الحالى .

ونظرا للدور الذى لعبه اندريه بريتون فى تأسيس الحركة السيريالية وإنعاشها وبلْورتها ثم التنظير لها فى كتاباته العديدة ، فإن المعرض يعد فرصة نادرة للتعرف على هذه الحركة من كافة جوانبها باعتبارها واحدة من أهم الحركات الفنية والفكرية فى القرن العشرين ، وذلك بسبب عمق التحويلات التى أدخلتها على الرؤية الفنية مما دفع الكثيرين إلى اعتبارها الخط الفاصل بين رؤية القرن التاسع عشر الرومانسية وما بعد

الرومانسية ، ومفهوم الحداثة -mod erniye الذى ما لبث يمارس تأثيره على كافة أشكال التعبير .

●

والعنوان الذى اطلق على المعرض ، « الجمال المختلج » مستمد من أحد النصوص الهامة لاندريه بريتون التى وردت فى كتابه Najdo ناجدا والذى يصلح تعريفا للسيريالية أو على الأقل تحديداً لما سعت إليه وهذا النص الذى يبدأ بعبارة جازمة تقول « الجمال سيكون مختلجاً أولن يكون » يمضى مفسراً « لا يجب أن نخلط بين الجمال وكل ماهو طريف أو جذاب أو مستحب . فلكى يصل الفنان إلى الجمال يجب عليه أن يكون عرافاً ، كما قال رامبو ، وان يعثر من جديد على العمق الفطرى للإنسان وأن يبتعد عن العالم المنظم للفكر المراقب وان يمزج المادية بالحدس والعقلانى باللاعقلانى »

وقد عانت السيريالية فى كثير من الأحيان من نجاحها فى هدفها الأول ، أى إيقاظ الجوانب اللاعقلانية فى العملية الإبداعية ، وإعطائها مكان الصدارة أى تقديمها على الفكر المراقب والذوق السليم ، فالسيريالية كانت بمثابة صرخة ضد المجتمع ومؤسساته وقيمه الزائفة « وعقلانيته » التى قادت إلى أول مجزرة عالمية الأبعاد عبثية الدوافع وهى الحرب العالمية الأولى .

ولهذا كثيرا ما أحاطت بها هالة من الغرابة واضحت السيريالية مرادفاً لدى الكثيرين لكل ما يخرج عن المألوف ويبتعد عن الذوق السليم ، وهذا أمر يمكن تفهمه إذا أخذنا فى الاعتبار ماسعت إليه هذه الحركة من تغيير شامل فى القيم الفنية من خلال إعادة نظر شاملة فى الأدوات الفكرية والفنية المستخدمة فى عملية الإبداع والخلق .

ويقدم المعرض ٥٣٠ عملا فنيا ترتبط ارتباطاً وثيقا بحياة أندريه بريتون ، ففيها مجموعة مأخوذة مباشرة من مجموعته الشخصية ومجموعة مستعارة من كبرى المتاحف فى العالم . وتشمل هذه الأعمال ٢٥٠ رسما زيتيا ، و ١٣٠ قطعة نحت ، وما يطلق عليه اسم « الأشياء السيريالية objets Surrealistes ، و ٧٠ قطعة من النحت البدائى فضلا عن العديد من الوثائق والكتابات بخط اليد لبريتون وأصدقائه موزعة بين ٢٨ قاعة تشغل الدور الخامس بأسره فى مركز جورج بومبيدو للفنون والثقافة ويتتبع الزائر كيفية تبلور السيريالية كحركة فنية من خلال نظرة بريتون الثاقبة ، التى وصفت بأنها نظرة مغنطيسية -negard mag netique وكانت عملية اكتشاف فكرية وفنية كبرى أرست مفهوم الحداثة فى الفن ، وأزالت الحدود الفاصلة بين أنواع التعبير الفنى المختلفة وأساليب الحياة ذاتها .

ويركز المعرض بصورة خاصة على دور اندريه بريتون الجوهرى ليس فقط كمنظر وكمكتشف نادر للمواهب الفنية وكشخصية قيادية قوية وكشاعر (نشرت أعماله فى سلسلة لا بلياد المرموقة) ولكن ايضا باعتباره الشخص الذى دفع هذه المغامرة الفكرية والفنية إلى الأمام بإصرار نحو الهدف الذى حدده بوضوح فى البيان السيريالى الثانى (١٩٢٩) حين كتب يقول « كل شىء يدعو إلى الاعتقاد بانه توجد نقطة فى الفكر يتوقف عندها التناقض بين الحياة والموت ، بين الحقيقى والمتخيل ، بين الماضى والحاضر بين ما يمكن التعبير عنه وما لايمكن التعبير عنه ، بين الأعلى والأسفل وسيكون من العبث ان يبحث النشاط السيريالى عن دافع آخر غير الامل فى تحديد هذه النقطة »

وتبدأ قاعات المعرض الأول بعرض بعض أعمال حركة الدادية Dodoime أو Dodo التى انتشرت كمذهب فنى فى سويسرا وفرنسا فى الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠ ودعت إلى التمرد الكامل على الشكل والمضمون ، وإخضاع كل شىء « للاقتحام المباغت وغير المحكوم للعنف » كأسلوب للتعبير وكرد على عبث الحرب العالمية الأولى التى شهدت التضحية بجيل كامل لتحقيق أغراض مشكوك فى مبرراتها الأخلاقية . وحول علاقة الدادية بالسيريالية قال الشاعر الفرنسى بول ڤاليرى إن الحضارة الإنسانية أدركت أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها « أن مصيرها الفناء وفى خضم الدماء والوحل ولدت الدادية ثم السيريالية كما لو كانتا موجتين غطت إحداهما الأخرى »

وكان أنصار الدادية تأكيدا لصدق تجربتهم وعدم تقديمهم لأى تنازلات يهاجمون كل شىء ويسخرون من كل شىء حتى اللغة ذاتها . ويقول ترستان تزارا أحد أبرز وجوه الحركة فى بيان (١٩١٨) « سأدمر صمامات العقل وصمامات التنظيم الاجتماعى ، سنفسد الأخلاق ونثبط الهمم ونلقى بيد السماء فى الجحيم وبعيون الجحيم فى وجه السماء ، سأعيد تدوير العجلة الخصبة للسيرك الكونى فى داخل الروح الحقيقية والنزوة الحرة لكل إنسان » .

وغاية الداديين من خلال مغامرتهم العدمية كان الوصول إلى كل ماهو اصيل وحق فى صورته الخام ليصبح مادة الشعر وشكله ، فكأن الشاعر الدادى Dodoiste يقول : لندمر كل شىء ولنر ماذا سيبقى فالذى سيبقى هو الحقيقة الحقة .

وقد جاءت السيريالية لتجاوز هذه العدمية من خلال عملية اكتشاف للآليات النفسية المطمورة داخل النفس البشرية والمكبوتة بحكم الأغلال الاجتماعية أو السياسية .

وقد أكد السيرياليون من الشعراء والرسامين والأدباء توجههم فى بيان السيريالية الأول (١٩٢٤) الذى كتبه أندريه بريتون ، حيث عرف السيريالية بأنها « آلية نفسية نقية تود المجموعة السيريالية من خلالها التعبير بالكلمة المنطوقة والمكتوبة او بأى وسيلة أخرى عن طريقة العمل الحقيقية للفكر اى إملاء الفكر فى غياب أى نوع من انواع الرقابة التى يمارسها العقل ، وبغض النظر عن الاعتبارات الجمالية او الأخلاقية » .

وكان بريتون (١٨٩٦ — ١٩٦٦) قد اكتشف ما اعتبره إرهاصات السيريالية لدى بودلير ومالارميه وجوستاف مورو وكذلك فى الخطابات التى تبادلها مع الشاعر جييوم ابو لينير .

وعندما تم تسريحه أثناء الحرب العالمية الأولى وتكليفه نظراً لدراسته الطبية بالعمل فى مصحة نفسية فى عام ١٩١٥ — وكان فى التاسعة عشرة من عمره — أبدى اهتماماً كبيراً بالمرضى النفسيين وبظاهرة الجنون كوسيلة من وسائل التعبير ودرس فى تلك الفترة أعمال سيجموند فرويد ، كما التقى بالشاعر أراجون فى نفس المصحة النفسية — وكان هو الآخر طالب طب — وكذلك بالشاعر إيلوار وبسوبيه ، وتكونت بذلك النواة الأولى للمجموعة السيريالية وبدأت تتكون لديه فى تلك الفترة مفاهيمه حول أهمية الاكتشاف المنظم للعقل الباطن لتغير الرؤية الفنية السائدة .

ورغم تعاون بريتون مع الدادية فقد ابتعد عنها اعتباراً من عام ١٩٢١ حيث قام بزيارة فرويد فى فيينا ، ثم صاحب الفنان فرانسيس بيكابيا إلى برشلونة حيث التقى بخوان ميرو ، وتعددت لقاءاته مع

بيكاسو ورينيه شار وفى نفس العام أعلن وفاة الدادية ونشر بالتعاون مع لوى اراجون وفيليب سوبيه مجلة « أدب » Zhirature حيث نشر أول نص سيريالى وهو « الحقول المغنطيسية » الذى كتبه بالتعاون مع سوبيه .

وفى عام ١٩٢٤ نشرت المجموعة السيريالية بيانا عند وفاة الكاتب الفرنسى اناتول فرانس بعنوان « جثة » نددت فيه به وفى نفس العام ظهر البيان الأول للسيريالية الذى أعقبه فى عام ١٩٢٩ البيان الثانى وفى تلك الفترة تفجرت مشكلة تحديد موقف الحركة السيريالية من الشيوعية وأدت إلى أكبر انقسام بين السيرياليين حيث اختار اراجون واليوار طريق الالتزام السياسى بينما أصر بريتون على الحفاظ على « الموقف السياسى للسيريالية » (١٩٣٥) بعبارة أخرى الحفاظ على نقاء المذهب السيريالى بعيدا عن « روح الغباء التى تهب من موسكو » .

وقد شهد عام ١٩٣٠ انضمام عناصر جديدة للحركة السيريالية مثل دالى وماجريت وفى عام ١٩٣١ قام دالى وجيوكاموتى بخلق أوائل « الأشياء ذات الغاية الرمزية » Ob-jets a janctianmement sybolique وفى عام ١٩٣٤ نشر بريتون بالتعاون مع ايلوار « الحبل بلا دنس » Jummaculee Cemceptien حيث تقمصا حالات المرضى العقليين أثناء الكتابة .

ثم توالت بعد ذلك عمليات الطرد من المجموعة السيريالية حتى دالى نفسه طرد فى عام ١٩٣٩ مما دعا البعض إلى وصف أندريه بريتون الذى كان يعرف عنه عداؤه للبابا وللفاتيكان بأنه أصبح « بابا » الحركة السيريالية يمارس الطرد والحرمان باسم المبادىء التى يضعها هو للحركة وفى هذه الأثناء خلق السيرياليون الحدث الثقافى والأدبى من خلال المعارض السيريالية التى أقاموها فى باريس وكان آخرها المعرض الثامن الذى أقيم فى عام ١٩٥٩ .

وتبرز الوثائق التى يتضمنها المعرض الدور الحيوى الذى لعبه الشعر فى المغامرة السيريالية ، فأندريه بريتون نفسه كان شاعراً ، وكان الشعر بالنسبة إليه وسيلة للتجربة والتعبير عن « الحياة الحقة » التى دعى إليها أرتور رامبو فى أشعاره والتى نضحت بها قصائد لا تريامون ، فالشعر كان من الوسائل المفضلة لدى المجموعة السيريالية لإعادة النظر فى موضوع الفن ولغته ومغزاه وكمدخل تجريبى لطريقة وجود جديدة تمتص كافة أبعاد الحياة . وكانت المزاوجة بين الشعر والفن التشكيلى فى « القصائد الأشياء » Les objets poemes والتى يتضمن المعرض سلسلة منها رمزاً على التجارب الجديدة التى تقوم بها المجموعة السيريالية فى مجال الإبداع الفنى .

وقد أولعت المجموعة السيريالية بالبحث عن أساليب لاكتشاف المناطق غير المرتادة من النفس الإنسانية وإطلاق المكبوت والمجهول فيه وفقا للمعنى الفرويدى لذلك dejoule,ent jseudien وتحويله إلى فن خالص ولعل أشهر الأساليب التى لجأ إليها السيرياليون هو أسلوب الكتابة الآلية lecriture automaticue التى تسمح عن طريق الإملاء الفورى للفكر بتخطى الحواجز والعوائق النفسية التى تمنع الكاتب من ارتياد المناطق المجهولة بداخله . وقد كانت فكرة الرحلة فكرة أساسية لدى السيرياليين سواء بمعنى مغادرة العالم المألوف المعتاد إلى عالم

الاحلام التلقائية والمستثارة ، او بمعنى « رحلة الجنون » مثلما حدث لأنطونين أرتو ولبطلة قصة ناجدا لأندريه بريتون .

ولهذا نجد من بين أنواع التكنيك التي استخدمها وطورها السيرياليون — وتدخل جميعها ضمن الإطار التجريبي — محاضر الأحلام وجلسات أحلام اليقظة التي كانوا يجتمعون فيها لإملاء أحلامهم بصورة جماعية وتنقيحها . وقد اعتبر هذا نوعا من أنواع التعبير السيريالي وللاستفادة من نتاج هذه التجارب في فهم العملية الإبداعية قامت المجموعة السيريالية في عام ١٩٢٤ بإنشاء « مكتب الأبحاث السيريالية » في باريس .

ومن بين الاساليب التي لجأت اليها المجموعة السيريالية والتي استخدمها عدد من الفنانين التشكيليين في رسومهم لعبة اطلق عليها اسم « الجثة اللذيذة » le cadarececquis التي يقوم أحد الفنانين وفقا لقواعدها بكتابة جزء من عبارة ويكملها فنان آخر دون أن يرى ما كتبه الفنان الأول وهكذا مما أعطى كماً هائلاً من العبارات الغريبة المدهشة في قدرتها الإيحائية ، وكانت أولى العبارات التي كتبها اندريه بريتون وسوبيه وإليوار تقول « الجثة اللذيذة ستشرب النبيذ الجديد » Le cadare esquis boira le vin mameau مما أعطى هذا الاسم الغريب لهذا الأسلوب السيريالي في التعبير الجماعي والذي استخدم كذلك في الرسم . وقد نشر العديد من النتائج التي أثمرتها هذه « اللعبة » في مجلة الثورة السيريالية والتي اعتبرتها من الاكتشافات الهامة « للصدفة الموضوعية le Hasard oljectil وللظهور السحري للاعقلاني le rruptian magique de pirra-tiennel في العملية الإبداعية .

●

لقد كانت المغامرة السيريالية في المقام الأول صرخة احتجاج قوية ضد المجتمع والتقاليد الفنية القائمة في تلك الفترة . ولا يستطيع الزائر إلا أن يلحظ الطابع الهجمومي المتعمد لبعض نتاج المجموعة السيريالية وعلى راسهم اندرية بريتون الذي كان إحداث الصدمة لدى المتفرج إحدى وسائله للولوج إلى أعماق الأشياء ، فعندما قال في البيان السيريالي الأول « أن العمل السيريالي الأكثر بساطة هو أن ينزل المرء إلى الشارع حاملا مسدسه في يده ويطلق النار بصورة عشوائية على المارة بأقصى ما يستطيع » ، كان يهدف إلى التعبير عن رفضه للمجتمع القائم ومؤسساته مما دعا عددا من ممثلي السيريالية اليوم مثل الكاتبة آني لوبران إلى التنديد بإقامة هذا المعرض الضخم الرسمي لأندريه بريتون الذي كان يرفض كافة مظاهر التكريم ويمقت الجانب الرسمي في الفن معتبرا نفسه هامشيا بالنسبة للمجتمع القائم ، غير أن الإقرار بمكانة أندريه بريتون إن دل على شيء فهو على قدرة المجتمعات المتقدمة في استيعاب الكل حتى اكثر المعارضين لها ضراوة كجزء لا يتجزأ من نتاجها الثقافي . ولعل هذا هو أحد مصادر قوة وحيوية الثقافة في المجتمعات الغربية .

الملاحظة الأخرى التي يثيرها الحديث عن هذا المعرض أو هذه المعارض الضخمة التي تقام بانتظام كما قلت في البداية هو الجانب التجاري التسويقي الضخم الذي يصاحب إقامتها ، فعملية الاجترار الثقافي المستمرة وإحياء الأعمال القديمة ، وإعادة طبع الكتب وتنشيط بيعها في إطار هذه المعارض تدر مبالغ طائلة ، هذا دون ذكر عوائد هذه المعارض في حد ذاتها ، وهي تحقق ارباحاً طائلة نظراً للإقبال الكبير عليها من جانب الجمهور ، فالثقافة في بلد مثل فرنسا اصبحت آلة هائلة لها قوانينها الذاتية التي تعمل لها وبها ولا ينفصل فيها الفكر عن المادة والفن عن الربح . غير أن هذا موضوع آخر .

باريس

رسالة لندن :

صبرى حافظ

مسرح جناية الأسلاف ومكونات الوعى النسائى

لا يمكن لنا الحديث عن مكونات الوعى النسائى فى المسرح الانجليزى دون ذكر أعمال الكاتبة الاسكتلندية شارمان ماكدونالد التى اكتملت ثلاثيتها المسرحية الكبيرة مؤخرا بعرض مسرح الرويال كورت لمسرحيتها الجديدة ذات العنوان الغريب (كل الأمور على ما يرام) وهو عنوان يعتمد كما يشير أصله الإنجليزى على ما نعرفه فى العربية بلغة الأضداد ، أى تلك اللغة التى تعنى فيها الكلمة الشىء ونقيضه فى وقت واحد . لأن العنوان الذى يعنى حرفيا أن « كل الأشياء حسنة All Theings Nice » هو تعبير يقصد إخفاء الحقيقة المناقضة لذلك كلية والتى تشى بها المبالغة المناقضة للنزعة الانجليزية المعروفة بالتصريح المكبوح understantement الذى يهدف إلى التعبير عن الأشياء بأقل من حقيقتها لتجريد التعبير من أى نزعة انفعالية . ومن هنا كانت أفضل ترجمة تكشف عن هذا التضاد هى (كل الأمور على ما يرام) والتى نستعملها فى كثير من الأحيان للإيحاء بعكس ذلك ، وهو ما تريد المسرحية الإشارة إليه كما سيتضح لنا من خلال التعرف على أحداثها وعلى عذابات شخصيتها الرئيسية « مويرا » فى محاولتها لخوض تجربة وسط غابة من المؤثرات المتباينة التى تكشف لنا عن خرافة استقلالية الشخصية النسائية ، وعن طبيعة الطريقة المراوغة التى تتسل عبرها عناصر الإحباط إلى النفس الإنسانية منذ بواكير تجاربها الحياتية الأولى .

و(كل الأمور على ما يرام) هى المسرحية الأخيرة فى تلك الثلاثية التى خصصتها شارمان ماكدونالد Sharman Macdonals لسبر أغوار تجربة التنشئة النسائية فى المجتمع البريطانى عامة والإسكتلندى منه خاصة ، والتى بدأت بمسرحيتها الأولى (عندما كنت فتاة اعتدت أن أصرخ وأزعق When was a Girl I used to

Screan and Sout When We عام ١٩٨٤ وهى المسرحية التى نالت عنها جائزة الإيفننج ستاندرد المسرحية لأفضل كاتبة واعدة ، ثم تبعتها بمسرحية كنا نساء When

We Were Women) التى عرضها المسرح القومى عام ١٩٨٨ وها هو مسرح الرويال كورت يقدم مسرحيتها الثالثة التى تكتمل بها هذه الثلاثية ، وليست هذه الثلاثية هى كل ما قدمته شارمان ماكدونالد للمسرح ، فلها غير ذلك مسرحية (شجاع Brave) و(تنويعات Shades) و (زهور برية Wild Flowers) بالإضافة إلى رواية واحدة (الوحش وليل الليل The

Beast and Night Night) . ومع أننى لم أشاهد المسرحية الأولى من هذه الثلاثية فإن عنوانها وما قرأته عنها ، بالإضافة إلى مشاهدتى للمسرحيتين الأخيرتين فى الثلاثية يجعلنى أضع هذه الثلاثية فى مكان بارز من محاولات الكاتبات البريطانيات الجدد لبلورة صوت مسرحى متميز للمرأة فى المسرح الإنجليزى ، لا يقدم لنا مسرحا كان من الممكن أن يكتبه الرجل ، وإنما مسرحا نسائيا خالصا فى همومه وانشغالاته ونوعية هواجسه ، وتصوره للعالم ورؤيته وبنيته الدرامية وشخصياته . فشخصيات هذه المسرحية الأساسية كلها من النساء ، ولا يلعب الرجال فيها إلا أدورا ثانوية تستهدف الكشف عما خلفته العلاقة بهم أو التعامل معهم فى نفس المرأة من جراح .

فثلاثية شارمان ماكدونالد مشغولة ببلورة ما يمكن تسميته بأركيولوجيا الوعى النسائى ، أو وعى المرأة بذاتها ، والتنقيب فى أغوارها عما يميزها عن الرجل من ناحية وما يحدد شخصيتها ويرود استجاباتها فى علاقتها معه من ناحية أخرى . بالصورة التى يمكن معها اعتبار هذه الثلاثية المسرحية التى لا تعتمد على التتابع وإنما على التتابع والتراكب معا ، وسأوضح ما أعنيه بذلك بعد قليل ، مسرحية واحدة مكتوبة ثلاث مرات . أى أنها عملية تنقيب واحدة فى أغوار الوعى النسائى تسعى فى كل مرة ، وبدرجات متفاوتة من العمق والتوفيق المسرحى ، ومن خلال مجموعة متغايرة من الشخصيات ، للبرهنة على نفس الشىء ، وهو أن الشخصية النسائية هى مستودع المواريث الثقافية والروادع الاجتماعية ، وهى محاولة التحرر من هذه المواريث والروادع فى الوقت نفسه ، ولأن الهاجس النسائى فى مسرحيات هذه الثلاثية الدرامية ثابت فى جوهره اعتمدت الثلاثية على بنية دارمية يمتزج فيها التتابع بالتراكب . فالتتابع الذى ينهض فى الثلاثيات عادة على تواصل الشخصيات وتلاحق الأجيال ، لم يعد ممكنا بسبب طبيعة العرض المسرحى الذى يتطلب قدراكبيرا من استقلالية كل جزء من أجزاء الثلاثية ، عكس الحال فى الرواية التى يمكن أن يقرأها المتلقى واحدة وراء الأخرى . فلا يمكن أن يحظى كاتب بفرصة عرض ثلاث مسرحيات له فى وقت واحد ، أو حتى ضمان أن يقدمها مسرح واحد واحدة بعد الأخرى . ومن هنا كان الحل هو التراكب الذى يتم من خلال تثبيت الموضوع أو الهاجس الشاغل وتغيير الشخصيات فى كل مرة على أن يتم فى كل مسرحية التركيز على بعض العناصر المبلورة لهذا الوعى ، أو لجانب من جوانبه .

فبعد أن اهتمت المسرحية الأولى بدور الأب فى صياغة بعض جوانب وعى المرأة بذاتها ، وركزت الثانية على علاقات النساء من نفس الجيل

بعضهن بالبعض الآخر ، ودور هذه العلاقات فى بلورة وعيهن بالمغايرة بينهن وبين الرجال ، فإن هذه المسرحية الجديدة تتعقب آثار ما تخلفه الأسلاف فى الذات النسوية ، وخاصة الأم والجدة . ولذلك كان طبيعيا أن تستخدم المسرحية قصيدة فيليب لاركين التى تتناول نفس الموضوع والتى تقول سطورها :

« إن أباك وأمك أفسدا حياتك / لم يقصدا ذلك ولكن هذا ما فعلاه / لقد ملأ حياتك بالأخطاء التى عاشاها / وأضافا علاوة عليها مزيدا من أجلك / لقد أفسدها حياتهما بدورهما / أفسدت حمقى بقبعات قديمة الطراز ومعاطف / كانوا مفرطين فى العاطفية نصف الوقت / ويتشاجرون مع بعضهم البعض بشراسة فى النصف الآخر / إن الإنسان يورث الشقاء للإنسان / فيتعمق الشقاء كجرف ساحلى / تخلص من ذلك مبكرا بقدر ما تستطيع / ولا تنجب أنت أطفالا » .

والقصيدة بالطبع وبسبب عدم تفرقة اللغة الإنجليزية بين المذكر والمؤنث عند المخاطبة يمكن أن تترجم كلها على أنها موجهة لامرأة ، ولو فعلنا ذلك لتطابقت رسالة القصيدة الشعرية إلى حد كبير مع رسالة الثلاثية المسرحية برمتها . فموضوع المسرحية الرئيسى هو أن كل المشاكل التى تفسد حياة الإنسان تنحدر إليه من داخل أسرته . وتكشف المسرحية عبثية إصرار الأسرة ، عن طيب قصد بالطبع ، على أن تورث ابنتها كل مساوئها ، وتتعقب الطرق المراوغة التى تحكم بها الأسرة الحلقة حول ابنتها فلا تتيح لها فرصة للفرار ، لكنها تسعى فى نفس الوقت إلى الكشف عن أن هناك آليات مراوغة للفرار ، فباب الاختيار مفتوح دائما أمام الإنسان ، ولكن كل محاولة للفرار تنطوى على نوع جديد من الحصار ، وهذا هو الباب الذى تدلف منه إلى المسرحية بعض اللمسات الوجودية التى تتصارع فيها المسحة القدرية بالمعنى الاجتماعى للقدر ، لا المعنى الميتافيزيقى له ، مع اللمسة الوجودية بما فيها من عبثية واضحة .

ولنتعرف أولا على تفاصيل الحبكة الدرامية وعلى شبكة العلاقات المسرحية التى تنسجها المؤلفة حول بطلتها فى محاولتها للكشف عن أركيولوجيا الوعى النسائى وهى تتكون فى المراحل الأولى من حياة المرأة والتى تبدأ فيها فى اكتشاف وعيها بالمغايرة فالمسرحية كما ذكرت هى مسرحية « مويرا » التى نشهد مرحلة تفتحها الأنثوى عى ذاتها وعلى العالم من حولها . فمع البلوغ المراهقة ينهد الصدر وتستدير الأرداف ويبدأ الحيض وتدخل الفتاة الغضة عالم النساء . لكن دخول الفتاة إلى هذا العالم ليس مجرد تغيرات عضوية وجسدية خالصة ، ولكنه عملية اجتماعية معقدة يتشكل فيها الوعى النسوى بالمغايرة ، وتنهال فيها على المرأة الخبرات والمواريث المختزنة عبر الأجيال . وحتى تكشف لنا المسرحية عن ذلك فإنها تعمد إلى حيلة درامية موفقة تستند إلى ممارسات مألوفة فى الواقع البريطانى ويتم بمقتضاها تحويل وجود الأم وتأثيرها على ابنتها إلى وجود نصى أو وثائقى له حضوره الدارمى وغيابه الفعلى ، بينما تحول وجود الجدة وتأثيرها إلى وجود فعلى حسى ملموس . فالبريطانيون عادة ، وبسبب تاريخهم الاستعمارى

الطويل ، يفضلون تنشئة أولادهم فى الوطن مهما استدعت ظروفهم العمل خارجه . وهذا هو حال بطلتنا « مويرا » التى تعيش مع جدتها فى مدينة جلاسجو الإسكتلندية الصناعية الكبيرة . لأن والديها يعملان فى إحدى الإمارات العربية فى الخليج .

لكن الأم تكتب لابنتها بانتظام رسائل نسمعها ونراها وهى تكتبها أو تقرأها علينا من منطقة خلفية فى المسرح تمثل على الصعيد الواقعى منطقة وجودها فى الخليج . ولكنها ، وهذا هو الأهم تشكل فى المشهد المسرحى الذى تتناظر مناطقه المتراكبة تراكب طبقات الوعى النسوى ذاته ، منطقة الخبرة الأسرية المباشرة وقد حولتها عملية التشفير الدرامية إلى نص مكتوب ، ولكنه فاعل دراميا برغم غيابه . ومن هنا كنا نرى الأم فى كثير من الأحيان ، لا كطيف بعيد جغرافيا لا نسمع عنه إلا من خلال رسائله ، ولكن كحضور رازح يؤثر على البطلة ويشارك بفعالية فى عمليات الشد والجذب التى تتعرض لها . ولأن المسرحية تهتم بالروافد الأنثوية فى مكونات الوعى النسائى فقد غيبت الأب كلية ، ولم نسمع عنه إلا من خلال رسائل الأم وعبر مرشح علاقتها به وخلافاتها معه . فالأم تحاول عن بعد أن تربط ابنتها بها بحبل أقوى من الحبل السرى وهو حبل الخبرات المشتركة والأسرار المشتركة والهموم النسائية المشتركة . ولهذا يبدو خطاب الأم الذى لا تستطيع الابنة منه فرارا للوهلة الأولى وكأنه خطاب ذاتى يحكى لنا عملا يدور لها فى الخليج ، ولا يهتم كثيرا بما يدور لابنتها فى جلاسجو ، ولكنه ينطوى فى مستوى آخر من مستويات المعنى فى المسرحية على الرؤى النسائية التى تتناقلها النسوة جيلا بعد جيل ، وتشارك أثناء هذا التناقل فى تحديد رؤيتهن لأنفسهن واستجابتهن للمواقف التى تواجههن .

وبالإضافة إلى الأم الغائبة الحاضرة نجد هناك شخصيتين أخريين تشاركان فى صياغة مناطق أخرى من خبرة مويرا ووعيها أولاهما هى لندا زميلة مويرا فى المدرسة وصديقتها المفضلة ، وثانيتهما هى الجدة ديدرا التى ترعى لندا ، وتستعين على أمور الحياة بتأجير إحدى غرف بيتها لبحار سابق عجوز لديه بعض المال وليس لديه من يرعى شئونه أو يرث مدخراته المحدودة تلك والتى تطمع الجدة فى أن تستولى على جزء منها بمساعدة الحفيدة التى شغف بها البحار العجوز الذى يشتهيها ، ولكنه فقد قدرته الجنسية كما تخبرنا الجدة التى حاولت فيما يبدو أن تهبه نفسها وتيقنت من عجزه .

ومن هنا فأنها تشجع مويرا على الذهاب إلى غرفته ، فلا خطر منه ، وهو علاوة على ذلك يغدق عليها من أمواله وهداياه مقابل تلك الزيارات البريئة . لكن مويرا تكره هذه الزيارات التى تحثها الجدة عليها حيث يضايقها بمداعباته السمجة وبتحسسه الدائم لجسدها الغض ، كما تكره النقود التى يقدمها إليها ولا تقبلها إلا من أجل جدتها التى تنتظرها فى الخارج للحصول على ما يعطيه لها ، ولا تأبه بالحلى التى يهديها إليها وتحاول التخلص منها فى أول فرصة سانحة . ولا يمكننا أن نقسو على الجدة وأن ندين تشجيعها لحفيدتها على ابتذال نفسها بهذا الشكل السخيف ، لأن المسرحية تحرص على أن تؤكد لنا دوافع الجدة البريئة والتى لا ترى ضيرا فى أن تستفيد حفيدتها من سخاء البحار العجوز مادام لن يلحق بها الأمر أدنى ضرر . لكن

ما لا تعرفه الجدة أن هذا الأمر البرىء فى تصورها يحاق بحفيدتها أبلغ الضرر ، فالبرغم من أن علاقتها بهذا البحار لا يمكن إدراجها بأى حال من الأحوال ضمن الخبرات الحسية أو الجنسية ، فإنها قد أثرت على تصورها لهذا النوع من العلاقات ، وعقدت من استجاباتها لها .

أما ليندا ، صديقة مويرا الأثيرة ، فإنها تكشف لنا عن طبقة أخرى فى أركيولوجيا الوعى النسائى . وهى تلك التى تساهم فى بلورتها علاقات الرفقة النسائية فى مرحلة المراهقة ، والتى تسفر عنها محاولة المرأة المستقلة لاكتشاف مغايرتها ، ودور عالم البنات الخارجى فى تحديد الأولويات والسلوكات والقيم . فلندا هى التى تفتح أمام مويرا عالم القيم الاجتماعية النسوية ، ما يصح ارتداءه ، وما لا يجب عمله ، وكيف تستخدم أدوات التجميل أو تختار مشد لنهديها ، وكيف تستجيب لمحاولات الشبان للتعرف عليها أو الاقتراب منها ، وكيف تشارك فى حفلات الرقص وغير ذلك مما يحسن عمله وما يجب تجنبه لفتاة جيدة ، وليندا هى التى تلقنها أول دروسها العملية فى التضامن النسائى ضد الرجال وهو درس خلف فى نفسها جرحا لا يندمل ، لأن نزعة ليندا العابثة للعب بأعصاب الشبان وإثارتهم أو إغاظتهم سرعان ما أفضت إلى تورطهما معا فى كارثة . فقد أدت معاكستها لشاب تمران به كل يوم إلى أخرج لهما الشاب عضوه . أو هكذا زعمت ليندا ، لأن مويرا لم تر شيئا لقصر نظرها ولعدم اصطحابها لنظارتها التى شجعتها ليندا على عدم لبسها . لكن ليندا تذهب لإحضار الشرطة التى تقبض على الشاب ، وتحث صديقتها على الشهادة ضده برغم أنها لم تر شيئا ، وتدين المحكمة الشاب الذى لا يتحمل الموقف وينتحر فى السجن . ويظل شبح الإحساس بالذنب يطارد مويرا ، بالرغم من محاولات الجدة وليندا للتخفيف عنها ولإقناعها بعدم مسئوليتها عن موته . ويوطد هذا الذنب المشترك علاقة الفتاتين فى محاولتهما معا لتجاوز تجربته القاسية .

تبقى بعد ذلك علاقة مويرا مع الشاب جو التى تختبر عبرها المسرحية أثر كل هذه الروافد النسائية على ممارسة مويرا لحياتها . فجو يحبها بحق فيما يبدو ، ويفتح أمامها سبل تجربة العلاقة مع الجنس الآخر ، برغم تحذيرات ليندا التى تمتزج فيها مقارع التحريم الاجتماعية بعناصر الغيرة النسائية . وتتطوّر هذه العلاقة وتجرف مويرا فى تيارها حتى تكتمل باللقاء الجنسى الأول الذى تبلغ به المسرحية ذروتها الدرامية . لأنه فى اللحظة التى تتم فيها المواقعة الجنسية ، أو بالأحرى لحظة الإقدام عليها ، تنهض كل التواريخ والمخاوف النسائية من سباتها فى مشهد مسرحى جميل ، تهجم فيها كل الشخصيات المسرحية على البطلة خارجة من مكامنها ، مقدمة لها مختلف النصائح ، من نواهى الجدة التى تلخص المواريث التقليدية ، إلى نصائح الأم التى تعكس تجربتها ومخاوفها ولا تعرف شيئا عن خصوصية تجربة ابنتها ، إلى إرشادات صديقتها ليندا التى تمتزج فيها الغيرة بالبراءة بالوهم ، والتى تكشف عما فى المحفوظ الاجتماعى من سذاجة وعمومية ، إلى تعليقات البحار العجوز التى تضع بذور الإحباط فى قلب التجربة الحسية منذ البداية . وهذا المشهد

التى يبلغ التوتر الدرامى ذروته من اجمل مشاهد المسرحية واكثرها درامية ، حيث ترينا المسرحية المواقعة الجنسية من الخارج والتى تبدو وكأنها مجرد لقاء حسى عادى بين شاب وفتاة ، ولكن الأهم من ذلك أننا نراها من الداخل حيث تتدخل كل العناصر الاجتماعية المشاركة فى صياغة الوعى النسوى فى تحديد طبيعة الاستجابة ونوعية الاحاسيس الناجمة عنها من متعة أو إحساس بالذنب أو التحدى .

وهذا المشهد هو الذى يكشف لنا عن أن كل هذه العناصر التى شاركت فى تكوين وعى « مويرا » والتى يبدو بعضها وكأنه من الأمور الثانوية العابرة التى لا أثر لها ، ما تلبث أن تستيقظ فى اللحظة المواتية وتلعب أدوارا متفاوتة فى حياتها ، يمكن التغلب على آثار بعضها ، بينما يظل بعضها الآخر فاعلا فى أغوارها لفترات طويلة . وإيقاظ هذه العناصر فى لحظة الإقدام على التجربة الأولى ، لا يساهم فى إحضار كل التناقضات وروافد الوعى إلى هذه اللحظة فحسب ، ولكنه يكشف لنا عن مدى تعقد الاستجابة الإنسانية عامة ، والنسائية منها بشكل خاص ، وعن كيفية مشاركة التواريخ القديمة والخبرات القديمة فى التجارب التى يعيشها الإنسان ، وكيف أننا أحيانا ما نقع ضحايا لتجارب الآخرين ، ونضطر إلى دفع ثمن مراراتهم . كما أن هذا المشهد هو الذى يكشف لنا عن مدى الألم الذى تنطوى عليه تجربة الوعى وتجربة النضج ، لأن مويرا سرعان ما تكبر أو بالأحرى تنضج بعد ممارسة أولى « تجاربها الجنسية . وهذا النضج هو الذى يمكنها من مواجهة جو بعد أن عرفت عنه بنفسها الكثير ، واكتشفت أنه يعيش فى بدروم بيت متواضع وأنه من أسرة بسيطة كأسرتها .

ولكن جو الذى أزاحت عنه هذه المعرفة ما تلفع به من غموض وبالتالى من قوة ، لا يستطيع مواصلة العلاقة معها ، لأنه يحس أن معرفتها للحقائق البسيطة عنه ، والتى لا ضير فيها ، قد جردته من رجولته إزاءها ، أو بالأحرى من قوته عليها . وهذا أيضا أحد موضوعات المسرحية الأساسية ، وهو أن المعرفة هى سبيل المساواة بين الجنسين من ناحية ، وهى الوسيلة المثلى للقضاء على سيطرة أحدهما على الآخر ، وتحقيق المساواة المبتغاة بينهما . وهذا هو ما يجعل موضوع المسرحية موضوعا إنسانيا خالصا برغم تركيزه البادى على الوعى النسائى بشكل خاص ، وبرغم اهتمامها بالتنقيب فى مختلف طبقات اركيولوجيا الوعى النسائى ، لأن الإمعان فى الخصوصية هو أوفق الطرق للوصول إلى العمومية المقنعة . ولأن الإخلاص فى سبر أغوار الموضوع الذى تتناوله المسرحية هو الذى يمنح نتائجها دلالات إنسانية واسعة . وأهم ما تتميز به هذه المسرحية هو أنها استطاعت أن تتجاوز موضوعها المحدود ذلك لأنها حصرت نفسها فيه ، ولأنها استطاعت من خلال بنائها المقنع للشخصيات والذى يتم عبر التعرف على دوافعها المباشرة والخفية ودون التقليل من أهمية هذه الدوافع الذاتية أن تقدم لنا شخصيات إنسانية مقنعة من لحم ودم ، لها دوافعها البسيطة ، ولكن تعارض شبكة هذه الدوافع وتقاطعها هو الذى يصنع الدراما الإنسانية ، وهو الذى يرهف وعى المشاهد بذاته وبالآخرين فى الوقت نفسه .

تفضل داني برادلي النزوح إلى لندن ، كما تلحقها أجنيس ولا يعثر عليهما مايكل إلا بعد ربع قرن ، وبعد أن تكون أجنيس قد ماتت وروز تحتضر في مستشفى للبؤساء في منطقة ثازاك الفقيرة بجنوب لندن . أما الأخت الكبرى كيت والتى تمثل دور الفضائل التقليدية وروادعها المضحكة في بعض الأحيان ، حيث تدعوها أجنيس بالقحبة التقية ، وحيث كانت تقف دائما ضد زيارات جيرى للبيت وتضع الكثير من القيود على حركة كريسى وتصرفاتها معه ، فقد فصلت من المدرسة وعانت من الفقر والمهانة ، خاصة بعد فضيحة هرب أختها الصغرى روز . أما الأب جيرى فقد ذهب إلى أسبانيا وجرح في برشلونة بعد سقوطه من فوق دراجته ، وظل يظلع بقية حياته ، ويعرف مايكل أخباره عندما يصله في منتصف الخمسينات خطاب من أخ له في ويلز له نفس الاسم يخبره فيه أن أباه قد مات وسط عائلته . ذلك لأننا نعرف أن الأب الذى ادخل البهجة على كريسى وأحيانا على بقية أفراد الأسرة بحضوره المرح أثناء زوراته القصيرة في الماضى لم يتزوج أم « كريسى » ابدا . أما الخال جاك فقد مات هو الآخر بعد عام من أحداث عام ٣٦ تلك .

هذه هى خيوط المسرحية الرئيسية ، لكن أهم ما فيها أن تلك الخيوط قد تم نسجها على المسرح بمهارة فائقة كان الراوى « مايكل الكهل » يخبرنا فيها عن أحداث تقع في الخمسينات أو الستينات بينما تدور أمامنا على المسرح أحداث عام ٣٦ وحدها ، ومن هنا استخدم المؤلف المراوحة الزمنية في كسر الإيهام من ناحية ، وفي تقديم الحدث وقد أطره ببعد مضاف هو بعده المستقبلى الذى يستبعد كلية العناصر العاطفية من الموقف ، ويترك المشاهد أمام توهج الحدث ليستمتع بشعور اللحظة الدرامية ويتعامل مع دلالاتها المتعددة من ناحية أخرى . بهذه الطريقة استطاع المؤلف أن يمزج العناصر الدينية بالعناصر الدنيوية ، وأن يخلط المأساة بلحظات الترويح الساخرة الشفيفية ، وأن يجسد العلاقات الإنسانية لا من خلال تتابع الأحداث عبر مسار زمنى معين ، وإنما من خلال كثافة حضور اللحظة وتوهجها الشعرى بالدلالات . وأن يوظف الراوى في إمدادنا بالمعلومات الضرورية التى توفر الظهار اللازم لاكتمال فهمنا للمواقف التى جسدها أمامنا على الخشبة . ومن أمتع مشاهد هذا العمل مشاهد الرقص الذى تتفجر فيه الشخصيات بطاقات حسية تفرج فيها لا عن المكبوت الاجتماعى والدينى فحسب ، وإنما وهذا هو الأهم ، عن المكبوت الجسدى والعضوى . فما أن يعمل المذياع في لحظة ما حتى تتغلب الموسيقى على إحدى الأخوات فتندفع في الرقص الذى ما تلبث عدواه أن تسرى إلى بقية الأخريات في عاصفة تنطلق فيها سورات الحرمان العاطفى والجسدى وتستبد بهن جميعا . وما أن يدعو

جيرى الأخت أجنيس للرقص معه ، حتى نشعر بنذر الحسد والغضب الكظيم على وجه كريسى وفى كل حركاتها . من خلال هذا الرقص كشفت المسرحية عن تيارات المشاعر المكبوتة وفسرت لنا الكثير من تصرفات الشخصيات فى سعيها للحظة التواصل الإنسانى التى تكف فيها اللغة عن الفاعلية ، ويصبح التواصل بالحركات واللمسات من أعمق أشكال التحقق . ومن خلال هذا المزيج من التجسيد الحسى وشريحة الحياة استطاعت المسرحية أن تقدم لنا من خلال هذه الأسرة الأيرلندية الفقيرة صورة لصبوات أيرلندا كلها فى حياة أفضل ، وتجسيدا لحلمها المستمر التواصل والتحرر والسعادة .

لندن

أحمد على مرسى

الأرض المـوعـودة

رواية بقلم « خوسيه ماريا جيلبنثـو » (٢٤٠ صفحة من الحجم المتوسط) حصلت رواية الأرض الموعودة على الجائـزة الدولية للقصة التى تخصصها دار النشر الأسبانية « بلاثا أوخانيس » للأعمال الروائية المتميزة ، وهذه الجائزة هى الجائزة السابعة التى تمنحها هذه الدار فى مجال الرواية الأسبانية .

ويتفق النقاد فى اسبانيا على أن هناك جوائز أدبية ذات قيمة فى ذاتها ، وهى كافية لإظهار أديب غير معروف ، وإضفاء الشهرة عليه ، أو بمعنى أصح ، للتعريف به ، وإلقاء الضوء على أعماله ، بصورة تسمح له ، بأن يعرف على نطاق واسع ، وتسمح لأعماله بالانتشار . كما أن هناك جوائز ثقافية تكتسب قيمتها وأهميتها من منحها إلى أديب مرموق ، أو فنان متميز ، ومن ثم يصبح للجائزة بريق خاص ، تستمده ممن منحت له ، لا من قيمتها المادية . وقد أجمع النقاد على أن جائزة دار النشر « بلاثا أو خانيس » للرواية لهذا العام ، قد جمعت بين قدر الأديب ، وأهميته ، وبين قدر الجائزة وقيمتها .

والأرض الموعودة ليست رواية من روايات التسلية والإمتـاع السطحى ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك فهى رواية مفعمة بالمرارة ، وهذه المرارة يتعرف عليها القارىء ويتجرعها شيئا فشيئا من خلال استيعابه لمحتوى النص ، وقد لجأ الكاتب إلى تكثيف اللغة والأحداث ، فجاءت روايته أقرب إلى أن تكون رؤيا عقلية ، منها إلى أن تكون رواية بـالمعنى التقليدى للرواية .

وأول ما يلفت النظر فى هذا العمل الفنى المتميز ، هو توظيف الكاتب لعنصر الزمن فى الرواية ، فمن خلاله يغوص الكاتب فى أعماق شخوصه ، معتمداً على نقطة ارتكاز زمنية واضحة هى « ليلة » ، « ليلة ما » ، هذه الليلة غير المحددة ، تشكل الإطار الزمنى للرواية .

ويتقاسم الرواية ، بطلان رئيسيان ، أو شخصيتان أساسيتان ، هما :

أندريس بلاسيو » ، « ولوبيث منسور » .. وهما صديقان قديمان ، تمتد صداقتهما منذ أيام الدراسة الجامعية ، متقاربان سنا ، ويشتركان فى أن كلا منهما قد تخطى سن الأربعين .. وهنا يبرز مرة أخرى أهمية عنصر الزمن فى رسم الشسخصيات ، وتحديد أبعادها ، إذ يصف الكاتب سن الأربعين بأنه « عمر من هم فى عداد الموتى » .

ويبدو البطل الأول « أندريس بلاسيو » تجسيدا حيًّا ، ونموذجا متكاملاً للشخصية التقليدية الناجحة ، وشخصية تقليدية بالمعنى الكلاسيكى للكلمة ، على حين يجسّد البطل الثانى « لوبيث منسور » نموذجا للإخفاق والفشل ، رغم سعيه الدائب الذى لا يهدأ من أجل النجاح ، وهو الشىء الذى لم يتوصل إليه مطلقا . لقد كان يحلم دائما بأن يكون شاعراً ، ولكنه لم يستطع أن يكون هذا الشاعر الذى تمنّى أن يكونه ... هذا الفشل أو الإخفاق فى تحقيق أمنيته ، يجعله فى النهاية يفقد حلمه الذى لازمه طويلا فى أن يكون شاعراً ، ليقنع بدور أكثر تواضعا ، وعمل عادى ، تاركا عالم الشعر ، والشعراء .

يعرض كل من البطلين لحياته ، ويبدو عرض كل منهما منطلقا من أساس مختلف ، فأحدهما ينطلق من الإرهاق الشديد ، والتعب ، والثانى ينطلق من الفشل ، والإخفاق ، وما بين الإرهاق والإخفاق تقع الرؤية الذاتية لكل منهما ، وتدور أحداث حياتهما ، وتتبدّى مشاعرهما ، وعلاقاتهما . وعلى الرغم من اختلاف قدر كل منهما ، فإنهما يبدوان أسيرين للماضى ، ماضى حياتهما ، هذا الماضى الذى يسيطر عليهما سيطرة تامة . بحيث يشكل لهما « سحابة قاتمة تدعو للتشاؤم ، وتسبب المرض » على حد تعبير الكاتب .

يتفق كل من « أندريس» ، و « لوبيث » بعد سردهما لما مرّ بهما أثناء حياتهما على أن « الإنسان يولد ، ويعيش ، ويموت ، ولكنه لا يشعر بالسعادة » ويشكل الزمن ، بانعكاساته ، ووقعه عليهما ، بالنسبة لهما « إحساسا مرضيًّا » ، وتظهر بدايات هذا الإحساس المرضى ، وأعراضه عليهما متمثلة فى الإخفاق الذى مرّ به كل منهما ، بصورة مختلفة ، وفقا لاختلاف رؤية كل منهما الذاتية ، وموقفه . إن الرؤى الذاتية القاتمة لكلا الشخصيتين تبدو مختلفة ، ومنها يستمد الكاتب الضوء الذى ينير به هذه الميلوديا الليلية ، ويثرى بها توظيفه لعنصر الزمن ، الذى يعد المحور الذى تستند عليه الرواية .

إن رؤاهما الذاتية القاتمة ، تنشر الظلام فى ثنايا الحوار الداخلى لكل منهما ، وتمتد لتشمل أو تنعكس على أصوات رواد الحانة التى اعتاد « لوبيث » أن يذهب إليها ، والأصوات العالية المزعجة لزوجة « أندريس » ، أو « ريو » الكورى المهاجر ... وبمرور ساعات الليل التى تبدو طويلة ، لا تنتهى ، تذوب الحقيقة فى بحر من الأحلام . وتتشكل لوحة للحاضر من الذكريات ، والرغبات ، ومن القلق ، وتأنيب الذات ،

وكل من الشخصيتين يعكس ليلته ، أو تبدو ليلته من خلاله ، وتتقدم الليلة ، وتزحف ، نحو أعماقه الداخلية ، وتتخلق من خلال ذلك كله قسمات النهار البازغ ، أو ملامحه الخارجية التى تمثل -

أو تعبر عن - رؤية كل منهما للوجه الآخر الحقيقي للذات .

ويمكن ملاحظة أن « خوسيه ماريا جيلينثو » يستخدم الحوار الداخلي ببراعة ملفتة للنظر ، كما يستخدم الأسلوب غير المباشر للتعبير عن فكرته أو رؤيته ، حيث يلتقي « الشكل » مع « المضمون » في توازن متميز ، ونموذجي ، يحافظ على خيوط الصراع الداخلي الذي يعتمل داخل كل شخصية من شخصيات روايته . وهذا الصراع الداخلي تعبر عنه خيوط معقدة متشابكة ، ومتوازية في الوقت ذاته . وهذه الخيوط تعبر عن « الجنة المفقودة » ، « عذاب المراهقة » ، « افتقاد الحماس والرغبة » ، ركود العلاقات الإنسانية » ، « الشعور بالذنب » ، « القلق » ، « عدم الاستقرار » ، « الصراع الذي يدور داخل كل منا بين ما يستطيعه ، وما يريده » ... وهذه الخيوط تمتد في انسياب ، لتحيط بهذه الليلة غير المحددة ،، تلك الليلة الداخلية ، أو الليلة النفسية التي تستيقظ فيها أشباح الخوف ، والتي يحاول فيها الإنسان ما وسعه الجهد أن يهرب من هذه الأشباح التي تحيط به من كل جانب .

هذه الليلة الطويلة ، يجتمع فيها العام والخاص ، ويمتزج كل منهما بالآخر . إنها ليلة إنسانية عامة ، يمكن أن تكون في أي زمان ، وأن يحياها أي إنسان ، ولكن هناك إشارات خاصة ، يبدو معها أن الكاتب أراد بها أن تكون ليلة مدريدية (نسبة إلى مدريد عاصمة أسبانيا) نظراً للعديد من الإشارات والشواهد المكانية التي ترتبط بمدينة مدريد .

بشكل عام ، تتسم الرواية بصعوبة أسلوبها الروائي ، ذلك أن الكاتب قد اتجه إلى استخدام أسلوب يتسم بالتكثيف الشديد للأحداث . أسلوب يتعانق فيه الزماني مع الإنساني ، بحيث يبدو كل منهما وجها لعملة واحدة ، هي مصير الأنسان الذي يولد ، ويعيش ، ويموت . وخلال هذا كله يبحث عن سعادة متوهمة ، أو فردوس مفقود ، لا يجدهما أبداً خلال تلك الحياة ، أو على هذه الأرض . ومن هنا جاءت تسمية الرواية « الأرض الموعودة » .

وحياة الإنسان عند « خوسيه ماريا جيلبنثو » ما هي إلا بحث عن هذه الأرض الموعودة . إنه يحاول الوصول إليها عبر الليل ومساربه ، ودهاليزه ، التي تؤدي بالإنسان إلى أن يواجه ذاته مباشرة ، وتقوده إلى اكتشاف فراغه الداخلي ، مما يجعل من العسير تحديد مفهوم الأرض الموعودة ، لدى الكاتب .

●

مشروع لترميم قصر الحمراء :

اجتمع خلال الأسابيع الماضية خبراء من جميع أنحاء العالم في مدينة « غرناطة » ، مشكلين اللقاء الثالث حول « قصر الحمراء » ، وذلك لدراسة الحالة الراهنة للقصر الذي يعد تحفة فنية ، وعلما معماريا فريداً لا نظير له في العالم ، يشهد على عظمة الفن المعماري الإسلامي ، وما كانت عليه الحضارة العربية من ازدهار . وقد جاءت التقارير النهائية مثيرة للخوف والفزع ، وتدعو إلى الذعر ؛ ذلك أنهم انتهوا إلى أن مرضا غريبا يسمى مرض الأحجار يهدد القصر ، كما أن ال ٧١ عاموداً الموجودة في بهو السباع قد أصبحت في حالة يرثى لها ، وكذلك أسود نافورة البهو أيضا ، وهو ما انتهوا إليه بعد دراسة استمرت عامين .

وقد تم إجراء الأبحاث والاختبارات باستخدام أجهزة حديثة وذلك ضمانا لدقة النتائج نظراً لأهمية الأثر . وسوف تبدأ خطة ترميم هذا الأثر الفريد قريبا جداً ، بعد التخلص من المياه ، والرطوبة التى تسببهما النافورة . كما تبين أن اختلاف درجات الحرارة والرطوبة طوال العام تترك اثارها على القصر ، خاصة خلال شهور يونيو ويوليو وأغسطس ، وهو ما سوف يكون له أثره ، دون شك على خطة العمل التى يعكف الخبراء على وضعها الآن .

شخصية هامة فى الفكر الاسبانى :

توفى الفيلسوف والكاتب الأسبانى ، القطلانى الأصل « خوسيه فيِّراتير مَوْرا » فى يناير الماضى فى « برشلونة » عن عمر يناهز الثامنة والسبعين سنة ، إثر أزمة قلبية حادة لم تمهله طويلا ، وكأن القدر قد أراد لهذا الكاتب الكبير أن يودع الحياة فى مسقط راسه ؛ ذلك انه كان يعيش منذ عام ١٩٤٧ فى الولايات المتحدة الأمريكية . وشاء حظه أن يكون فى « برشلونة » خلال الأيام الأخيرة من حياته لتقديم روايته « الآنسة جولدى » التى نشرت ضمن إصدارات دار « سايكس براك » .

ويعد « خوسيه فيراتير » أحد المفكرين الأسبان البارزين خلال القرن الحالى ، فقد ولد فى « برشلونة » عام ١٩١٢ ، ثم نفى إلى « كوبا » عام ١٩٣٧ ، ثم انتقل إلى منفاه فى « شيلى » منذ عام ١٩٤١ حتى ١٩٤٦ . وفى عام ١٩٤٧ انتقل للحياة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وقام بالتدريس فى إحدى جامعات ولاية بنسلفانيا ومن أهم أعماله :«أربع وجهات نظر فى تاريخ العالم»و« الرجل على مفترق الطرق » و« فلسفة اليوم » وربما كان أكثر اعماله شهرة ، على المستوى العالمى هو « قاموس الفلسفة » الذى نشر فى المكسيك عام ١٩٤٧ ، ثم أعيد طبعه ، والإضافة إليه مرات عديدة حتى عام ١٩٨٢ .

مدريد

دوروتــا متــولى

أربعون عاما للمسرح الحديث

● من أهم الأحداث الثقافية فى بولندا الآن ، انعقاد اللقاء الدولى بالمدينة القديمة البولندية كراكوف ، حيث تشكلت جمعية أصدقاء « **تادروش كانتور** ــ Tadeusz Kantor » الفنان التشكيلى والمخرج المسرحى الكبير وصاحب الفرقة المسرحية « كريكوت ٢ ــ Cricot 2 » وهى من أهم الفرق المسرحية الطليعية فى أوربا ، وتشكلت هذه الجمعية للحفاظ على ما قدمه الفنان من أعمال بعد موته الفجائى فى أبريل الماضى . ويشرف على هذه الجمعية ويرعاها وزير الثقافة البولندى : « **ماريك روستفورسكى** » Marek Rostworski . ووزير الثقافة الفرنسى : « **جاك لانج** » . سينشىء بعض رجال



الأعمال صندوقاً مالياً يمول أعمال هذه الفرقه الإنتاج ، العروض الجديدة وإعادة إنتاج العروض التجريبية التى أخرجها

« **كانتور** » . ويشرف فنياً على هذه الجمعية أشهر المثقفين المسرحيين فى أوربا ومن بينهم : المفكر والناقد البولندى الكبير : « **يان بوونسكى** » والفنان والمصلح المسرحى الإنجليزى الكبير « **بيتر بروك** » والفنان البولندى ميتشسواف بورنبسكى ، والفنان الإنجليزى إلين ستيوارت ، والمخرج السينمائى المسرحى الذائع الصيت أنجى فايدا Ahdzei Wajda ، ويرأس هذه الجمعية الناقد المسرحى الفرنسى الأشهر « دينيس بابليه » . يشاهد ضيوف كراكوف وجمهورها فى هذه الأيام أعمال « **كانتور** » من التصميمات التشكيلية والسينوغرافية المسرحية ، كما يشاهدون أحدث عمل له أتمه قبل موته : « اليوم عيد ميلادى » ، وتسافر به الفرقة بعد ذلك لتقديمه فى مونتريال ونيويورك .

* * *

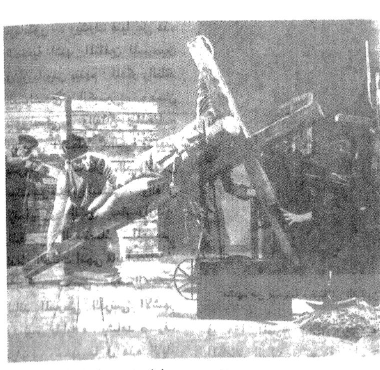
● ● يحتفل « المسرح الحديث » «Teatr Wspotczesny» بمدينة وارسو بمرور أربعين عاماً على إنشائه . والتسمية التى تطلق على هذا المسرح تفرض عليه أسلوبه ونوعه . أما الأسلوب فيأتى من أختيار العروض والقضايا المطروحة



مشهد من مسرحية « فيتلاشى الفنانون إلى الأبد » من إخراج تادوتش كانتور .

فى هذا المسرح داخل المجتمع المعاصر البولندى بصفة خاصة والإنسانى بشكل عام أما النوع فيأتى من اختيار الصيغة والإطار ، فهو مسرح يؤكد على اختيار الكلمة (النص الأدبى) وإتقانه ، والممثل الجيد باعتباره موصلاً للكلمة . ومع أن للمخرج دوراً هاماً داخل هذه العروض ، إلا أنه دور يتخفى فى ظل الكلمة وفى زى الممثل ، لا يخترق المساحة الفارغة ليصبح فى الموقع الأول . وعلى الرغم من تنوّع المخرجين واختلاف أساليبهم الفنية ، فإنهم داخل هذا المسرح وطوال أربعين عاماً يحافظون على السمة الغالبة والشخصية الأساسية لهذا المسرح ، وهى سمة الحداثة والمعاصرة فى التناول والعرض . كانت بدايات هذا المسرح ملتصقة بتقديم تجارب وفكر المسرح الاشتراكى ، لكن مديرها المخرج والمصلح المسرحى : ييجى أكسير Jearzy Axer استطاع أن يقدم منجزات الفكر والدراما الغربية . وكانت ثورة مسرحية كبرى عندما قدم « المسرح الحديث » مسرحية : **(فى انتظار جودو)** لبيكيت ، التى كانت منعطفاً هاماً بعد عام ١٩٥٧ لتحديد معالم الطريق الفكرى والفنى الذى ينبغى أن يسير على هديه هذا المسرح ، فكان عليه أن

يقدم خلاصة الفكر المعاصر فى المسرح العالمى الحديث من كتاب المسرح الفرنسى والإنجليزى والأمريكى . لكن « المسرح الحديث » لم ينس أن يقدم أعمال مؤلفيه البولون المعاصرين ومن اهمهم على الإطلاق « **مروجيك** Mrozek» فقدم أشهر مسرحياته « تانجو » فى الستينات فوق خشبته وغيرها من أعماله المسرحية كان مدير الفرقة « اكسير » يختار بعناية فائقة النصوص المسرحية لأفضل الكتاب والمؤلفين العالميين ، باعتبار أن النص ـــ كما يرى ـــ هو العمود الفقرى للعمل المسرحى ، والممثلون جسده . ومن فضائل هذا المسرح أن الممثلين الفنانين عناصر بشرية ثابتة كالأوتاد فى الأرض لا تتغير بتغير المديرين أو بتوالى السنوات ومرورها . وعندما تدخل العناصر الشابة من بداية هذا المسرح إلى خشبته ، تصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيج هذا الكيان الفنى الضخم ، ليصبحوا ممثلين مع مرور الأيام وتراكم الخبرة ، ولا يقلون قدرة ودربة وحنكة عن الجيل الأسبق ، فهم تحت رعاية أستاذهم مدير المسرح . داخل مكتب هذا المدير وعلى حوائط غرفته تقبع أفيشات



مشهد من مسرحية « فيليوبولى ــ فيليوبولى » ــ اخراج كانتور

« البوستر المسرحى » كشاهد عيان على العروض التى قدمها هذا المسرح طوال اربعين عاماً ، بداية من بيجى كرتشيمار مروراً ببيجى اكسير وصولاً لماتشى إنجلرت Maciej Englert الذى يستمر على نفس خط أستاذه **اكسير** ، ويطوره . والطريف أن هذه اللافتات المسرحية « البوستر » المعلقة عن كل عرض جديد ، تنتقل من غرفة المدير التى اكتست بهذه اللافتات ، إلى الغرفة المجاورة التى تستقبل بدورها لافتات العروض الجديدة فعلى مشجب هذه الحوائط يعلق تاريخ هذا المسرح بأكمله ، إنه تاريخ متوج بالقمم والسقطات غير المتوقعة ، وقد كانت فى الوقت نفسه تعبيراً صادقاً عن المناخ الثقافى البولندى خلال ما يقرب من نصف قرن من الزمان .

ولعل من أهم الظواهر الفنية لهذا المسرح ، والفريدة فى قيمتها التربوية ، هى انه كان يتواجد دائما جسر ما يمر من فوقه خريجو

قسم الإخراج ليعملوا كمساعدى مخرج ، وخريجو قسم التمثيل ليمثلوا داخل هذا المسرح وفوق خشبته ، يتعلمون به أبجديات ومفردات لغتهم المسرحية عمليا ، تلك المفردات التى لم يكتسبوها أو يتعلموها حتى النهاية داخل معاهدهم الفنية . كان هذا التواصل ثراء لاحدود له للمؤسسين : المسرح والمعاهد الفنية . هذا بالإضافة إلى تعاون المجلات الفنية المتخصصة كمجلة « المسرح و « ديالوج » لتقييم عروض المسرح الحديث وتحليلها .

يقول مدير المسرح ماتشى إنجلرت :

« المشكله الرئيسية فى مسارحنا اليوم هى أننا تنازلنا كثيراً عن المسرح الذى يهتم بتقديم « الأدب » [...] وأنا لا أومن كذلك بتواجد ممثل ولد ليمثل . هؤلاء قلة من البشر، لدبهم موهبة نادرة .. موهبة ربانية .. ولكن يوجد ممثل يتوقف إتقانه لدوره ، على ما يؤديه وكيفية تأديته لهذا الدور ، وعلى نوعية الربرتوار المسرحى وسعة مداه . فإذا أدى الممثل آداءه الإذاعى والتلفزيونى فوق خشبة المسرح ، فيعنى هذا أن وسائله الفنية كممثل لا تتطور ولاتنمو . إن التوقف عن تقديم الأعمال المسرحية الكلاسيكية قد أدى بالممثل إلى التوقف عن اختيار وسائله ووسائطه ، ومعاملته لكل أدواره وتناوله لها بلون وصياغة واحدة متكررة تعبر عن ذاتيته كممثل وليس عن ذاتية الدور الملعوب .

ولذلك عندما نستقبل فى مسرحنا مجموعة من الممثلين الشباب ، فإننا نقوم برعايتهم ؛ ليس فقط بدفعهم إلى الاستفادة واكتساب الخبرة من الممثلين الأكبر سناً وخبرة ، ولكن بإشراكهم فى تقديم عروض مسرحية كلاسيكية هامة : « كحلم ليلة صيف » و « الشقيقات الثلاث » و « الإنسان الكبير لصغائر المهمات » . فالعمل الفنى ذاته داخل هذا النوع من العروض المسرحية ، يحقق وظيفة مسرحية هامة وهى تطوير التكوين الفنى والبقاء الفكرى داخل ذوات هؤلاء الممثلين الشباب . فلقاء مثل هذا لجيل جديد من الممثلين مع ثلاثة مؤلفين شكسبير الإنجليزى وتشيخوف الروسى وفيدرو البولندى ، هو لقاء حميمى بالكلمة ، ومفردات أداء الممثل الجيدة ، يخلصهم فى الوقت نفسه من تبنى أسلوب الأداء الفيلمى فوق خشبة المسرح ، وهو أسلوب نمطى متكرر تعودوا مشاهدته ويستطرد المدير المخرج « إنجلرت » بأنه لا يؤمن بالمخرج المعلم ، مع أن وجود أسطورة كهذه صحيح . « [...] أو من بوجود المؤلف المسرحى المعلم . فأفضل أساليب التعليم للممثل هو آداؤه لدور مصوغ بشكل جيد ، وأسوأ أساليب التعليم هو كتابة دور سيىء ، وتمثيل مقتطفات مأخوذة من الحياة ، وأسلوب أداء فيلمى فوق خشبة مسرح . تواجه الممثل مشكلة فنية تحتاج إلى حل : قول شىء ما فوق الخشبة وكيفية قوله ! فإذا لم نطالب الممثل بهذا ، فإن مهنة التمثيل تتحول إلى شىء من قبيل ! إعادة تقديم الحياة اليومية فوق خشبة المسرح بشكل ممسوخ ، أو إيصال المتفرج إلى حالة من حالات المعاناة لما يشاهده . إن مثل هذه الحالات لا تلزم المتفرج أن يدفع مقابلها ثمناً لبطاقة دخوله المسرح !! »

وارسو

صبحى شحرورى

الصحافة الأدبية فى الأرض المحتلة

لا توجد منطقة فى الأرض العربيّة ارتبط تاريخها وأوضاعها الأدبية بمجرى الأحداث السياسيّة فيها كما هو الحال فى فلسطين . فكما أنّ أعوام ٤٨ ، ٦٧ هى أعوام فاصلة فى تاريخ الشعب الفلسطينى ، فإنّها كذلك الأعوام الفاصلة فى تاريخ الحركة الأدبية الفلسطينية .

إنّ صفحة عام ٤٨ التى طُويتْ طَوتْ معها حياة بأكملها لشعب بأكمله له إبداعاته فى كل مكان ومجال . ومثلما تشرّد الشعب وقتها وكاد أن يغيب ، كاد تراثه ايضاً أن يغيب . وتُبذل الآن جهودٌ كثيرة للبحث عن هذا التّراث القريب الضائع ، ولمحاولة إحيائه وتكريم رموزه الاعلام ، خاصة أنّ بعضهم مازال موجوداً فى الشّتات ، بينما قِلةٌ على ارضها .

فى الاربعينات ، كانت هناك حركة ادبية نشطة لها رموزها واتجاهاتها الواضحة ، فبالإضافة إلى الأسماء اللاّمعة فى الشّعر ، كانت هناك أسماء « **محمود سيف الدّين الإيرانى** » و« **فارس عزّونى** » و« **نجاتى صدقى** » من كتّاب القصّة القصيرة الواقعيّة الناضجة ، وكان هناك الناقد « **عبد الله مُخْلص** » الذى عمل فى إطار وعى متقدم بطبيعة المرحلة التى كان يعيشها وبطبيعة نتاجاتها .

بعد عام ٤٨ مباشرة حدثت ردّة رومانسية سوداء كئيبة شغلت نفسها انفعالياًبالفردوس المفقود والبرتقال الحزين ، والمصطلحات التى تُعبّر عن الفجيعة الكبرى ، دون محاولة للارتفاع فوق هذا الواقع ومحاولة استقرائه بصورة عقلانيّة ويصدق ذلك على بعض الكتّاب المتمّرسين .

لقد بدا الأمر وكأنه خروج من الجنّة لا اكثر دون ، تقدير لأبعاد الحياة الجديدة .

فى القسم الذى بقى من فلسطين بعد العام ٤٨ ، بقى الأدب متعطلاً

فترة طويلة . كان الناس خلالها فى حالة دائمة من الحركة ومحاولة الاستقرار من جديد فى دول الشتات (وهى دول عربية بالدرجة الاولى) ، وفى المنطقة الجبليّة التى بقيت فى فلسطين اشترى الاغنياء المنازل واندمجوا فى حياة المدن الباقية ، اما الاقل ثروة فقد عاشوا فى القرى ، لكن الاغلبية اقامت فيما عرف بعد ذلك بالمخيّمات ، وهى بيوت متلاصقة من الزّنك شُيّدت على عجل دون أى نظام لإيواء اللاجئين ، وقد شُيّد معظمها إلى جوار المدن . وقد اصبح للمخيّم دورٌ فاعل فى الحياة الفلسطينية كمكان غير إنسانى وغير ملائم ، ثم كمكان للتجمع والحشد فيما بعد .

من أوائل الصحف الجديدة التى صدرت إبّان الحكم الاردنى جريدة (الجهاد) المقدسيّة ، وعلى صفحاتها الادبية ظهرت تباشير الحركة الأدبية الجديدة . أما الحركة الاقوى والأشدّ فقد تبلورت فى أوائل الستّينيات فى مجلة (الأفق الجديد) ، التى استقطبت نتاجات جيل جديد بأكمله ، على اختلاف اتجاهاته السياسية والايديولوجية . وفى إطار هذه النتاجات طغت أجناس أدبية على أخرى ، إذْ طغى الشعر بزمن رجعه القصير ، على غيره من الأجناس وظهرت نتاجات ذات شأن فى القصة القصيرة بالذات . وأنا أكتب الآن ، أمامى العدد الأخير من المجلة التى صدرت بغلاف أسود فى تشرين أول (اكتوبر) ١٩٦٦ م .

ومن أبرز الشعراء الذين ظهرت اسماؤهم على صفحات هذه المجلة : « **عبد الرحيم عمر** » و« **حكمت العتّيلى** » و« **اديب رفيق محمود** » و« **احمد ابو عرقوب** » و« **راضى صدّوق** » و« **عبد الرحمن بارز** » و« **سليم دبابنه** » و« **فايز صيّاغ** » و« **قحطان هلسا** » ، والشاعر « **امين شنار** » الذى رأس تحرير المجلة ووفّر لها مناخاً ديموقراطياً حقيقياً ولم يفرض عليها توجهه الخاص كما حدث فى مجلّات أخرى بعد ذلك .

أما فى مجال القصة القصيرة فقد ظهرت أسماء : « **ماجد ابو شرار** » ، « **نمر سرحان** » ، « **صبحى شحرورى** » ، « **يحيى خلف** » ، « **محمود شقير** » ، « **حكم بلعاوى** » ، « **توفيق خضر هلال** » وغيرهم . أمّا النقد فقد كان غير موجود تقريباً سوى بعض محاولات « **محمد بطراوى** » فى هذا الاتجاه .

انّ كُتّاب (**الافق الجديد**) لم يكونوا ابناء جيل واحد بالمعنى الدقيق للكلمة ، فبعضهم جاء إلى المجلة وهو يحمل تجاربه السابقة معه ، وبعضهم كتب فى أعدادها الأخيرة .

فى العام الذى تلى توقُّف (**الافق الجديد**) وقبل احتلال عام ١٩٦٧ ظهرت مجلة رسمية فى عمّان عرفت باسم (افكار) . وقد رأس تحريرها كل من « **محمود سيد الدّين الإيرانى** » و« **عبد الرحيم عمر** » . وقد اتّجه بعض كتاب (**الأفق الجديد**) إلى الكتابة فيها . كما إنّ كثيراً منهم كان لديهم طموح للنّشر فى مجلة (**الآداب**) اللبنانية بالذات وقد نجح بعضهم فى ذلك .

جاءت احداث عام ١٩٦٧ فبعثرت الحركة الادبية من جديد ، ولم يبق من جيل (**الافق**) سوى بعض الأسماء فى الداخل وهى أسماء تُعدّ على أصابع اليد الواحدة . وقد مضى وقت ليس بالقصير ـ حتى منتصف السبعينيات ـ والحركة الأدبية متوقّفة . لقد صدرت جريدة

(**القدس**) اليومية ولكنها لأسباب كثيرة ـ لم تلعب الدور الذى لعبته جريدة (**الجهاد**) قبلها ، ربّما بسبب اهتمامها بالأمور السياسية بشكل رئيسى . بعدهـا صدرت جريدتا (**الفجر**) و(**الشعب**) وكان اهتمامهما بالأدب ضعيفاً ايضاً .

أما المجلة الأولى التى اهتمت بالأدب ، والأقدم صدوراً ، فهى مجلة (**البيادر**) وقد صدر العدد الأول منها فى أول آذار (مارس) عام ١٩٧٦ ، وعندمـا صدرت أشرفتْ عليها هيئة تحرير من الأدباء . وتعتبر مجلة (**البيادر**) أهم مجلّات الأرض المحتلة ، بسبب المجموعة الكبيرة من الأسماء التى التّفت حولها . ومما يثير الانتباه أن العدد الأول من (**البيبادر**) ترك دون افتتاحية ترسم معالم الطريق الذى ستسير عليه المجلة ، وهذه آفة عامّة راجعة لعدم أهليّة رؤساء التحـريـر ، ذلـك أنّ معظمهم صحفيّون وليسوا أدباء ، وحتى الأدباء منهم فقد اتجهوا إلى نشر نتاجاتهم الخـاصة فى صـدور مجلّاتهم ، أو نشر افتتاحيـات سياسية عامة تعفيهم من نشر الافتتاحيات المتخصصّة .

نشأ جيل جديد على صفحات (**البيادر**) وغيرها من المجلات ، غير أنّ آفة الأجيـال الأدبية الفلسطينية واحدة$ ، وهى الذوبان والتّشتت ، تتجمّع الأسماء ويقول ناقدٌ ما أو شخص مرجعى عام : **ها عندنا جيل من الشعراء يتكوّن من عشرين شاعراً ، ثم تمرّ الأيّام وإذا هُم شاعر واحد او إثنان** . ذلك أنّهم يسافرون بقصد التّعلم ولا يعودون ، أوِ يجدون عملاً فى الخارج فيخرجون ، أو يتوقّفون عن كتابة الشعر ، وتكتشف انهم لم يكونوا شعراء فعلاً وانهم أراحوا واستراحوا بتركهم ميدان الشّعر . إنّ الجسم الأدبى عندنا يذوب ويظل يذوب باستمرار .

أما الظاهرة الأخرى الهامة ، فهى معظم المجـلات تـدافـع أيديولوجيا معينة وتطرح السياسى إلى جوار الادبى ، ولذا فقد الْتَبس الأدبى بالسياسى منذ البداية حتى درجة الإشكال ومازال مُلتبساً ، وكثـيرون من الكتّاب الشبـاب لا يكادون يميّزون بين الطروحات الـوطنيّـة ـ بـل والشعـارات ـ والأعمال الادبية .

أما المسألة الاخرى فهى أنّ المجلات حين تعوزها المقـالات الأدبية ، تلجأ إلى الكتابة فى كل شىء حتى فى الزّراعة . إنه وضع صعب ناتج عن الظروف غير الإنسانية التى يعيشها الناس والكتّاب معاً . ذلك أن الكتّاب كفئة طليعيّة مستهدفون أكثر من غيرهم ، بل إن أبرز أدباء جيل الشباب هم اعلام على النضال والأدب معاً ، ويا ليت أعمالهم الأدبية كانت بمستوى نضالاتهم السياسية ، إذَنْ لانحلّت إشكالات ادبيّة كثيرة .

ظهر جيل جديد من الشعراء على صفحات (**البيارد**) ولكنهم لم يستمروا كما ذكرت ، ومن ابرز من غادروا الساحة الشاعر المبدع « **وليد الهلّيس** » الذى غادر قطاع غزّة إلى مصر ثم لا أدرى إلى أين .ومن أبرز ابناء جيله الذين استمروا وثابروا الشاعر المعروف « **عبد الناصر صالح** » الذى طوّر ادواته الشعريّة وتابع إصدار دواوينه بحماسة .ومن ابناء هذا الجيل ظهرت أسماء « **السميح فرج** » و« **جبرا حنّونة** » و« **سليم الكـدرى** » و« **المتوكـل طـه** » و« **مـاهر الـرّيشة** » و« **بـاسم هيجـاوى** » و« **عبـد القـادر صالح** » وغيرهم كثير . وممّن كان

له عطاء وافر وتوقف الشاعر «خليل توما».

أما في القطاع، فمنذ البداية كان صوت القصة القصيرة أعلى من صوت الشعر، ومن أبرز الشعراء هناك الشاعر «توفيق الحاج». أما في مجال القصة القصيرة فقد ظهرت أسماء «مفيد دويكات» و«فاطمة حمد» و«عبد الكريم سمارة» و«حسن ابو لبدة» و«عزت غزاوي» و«سامي كيلاني» من الضفة الغربية. أما في قطاع غزة فقد كثرت الأسماء وأشهرها: «زكي العيلة» و«غريب عسقلاني» و«صالح زقوت» و«حمدي الكحلوت» و«محمد ايوب» و«يوسف حمدان» وغيرهم. أما في النقد فكانت هناك محاولات «فخري صالح» الذي آثر الخروج وأصبح مشهوراً في الخارج، وقد تابع صاحب هذه السطور كتابة القصة القصيرة واتجه إلى كتابة النقد بسبب إحساسه بضرورة الدور الذي يلعبه النقد.

بعد (البيادر) صدرت (الفجر الأدبي) ثم صدرت مجلة (الكاتب) التي رأس تحريرها الشاعر «اسعد الأسعد» والتي لعبت دوراً في السنوات الأخيرة.

وأحبّ أن أنوه هنا بشكل واضح بحضور أدباء القطاع في الحركة الأدبية في الضفة الغربية، فقد أصبحت الحركة الأدبية فيها حركة أدبية واحدة، على مستوى الواقع لاعلى مستوى الشّعار.

(المُلتقى الفكرى) في القدس مؤسسة وطنية مستقلة تبنّت تشجيع الآداب والفنون عموماً، وعن إحدى لجانه انبثق (اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع) في أواخر السبعينيات، وقد قام الاتحاد في ذلك الحين بإقامة المهرجانات وتجنُّب الالتزام، بعقد المؤتمرات الأدبية الجادّة، ثم تأسس اتحاد مستقل للكتاب في أواخر السبعينيات، عمل على إقامته نَفَر من كبار الأدباء ممن كانت لهم علاقة بالملتقى الفكرى. بعدها أُنشِىء اتحاد آخر وكان من حسن الحظ أنْ اتحد الاتحادان معاً في اتحاد واحد عام ١٩٨٨ م، وتشكلت لجنة إدارية للاتّحاد مكوّنة من ثلاثة عشر عضواً. وتشكّلت بالإضافة لذلك لجان للقراءة والعضوية والجوائز الأدبية وقام اتحاد الكتاب اثناء الانتفاضة بإصدار حوالى ٧٠ كتاباً في الشعر والقصة والأبحاث، هذا بالإضافة إلى عقد النّدوات الشهريّة لمناقشة بعض المنشورات مما كان له أثر في تعرّف أبناء الجيل الجديد على أدباء الأجيال السابقة، وقد ساهمت هذه النّدوات في تطوير وعى نقدى خاص بدا أثره واضحاً في الساحة الأدبية الفلسطينية.

بعد قيام الجامعات في الأرض المحتلة دفعة واحدة، تجمّع عدد لا بأس به من المختصّين الأكّاديميينَ الذى نأوا بأنفسهم عن الانخراط في الحركة الأدبية في البداية، وكانوا اسيرى أوضاعهم المهنيّة وتخصصّاتهم، أمّا في الفترة الأخيرة فقد انضمّت إلى الحركة الأدبيّة أسماء كثيرة أصبح لبعضها دور فاعل لا يمكن إغفاله، ومن هؤلاء: «حنان عشراوى» و«إلهام ابو غزالة» و«محمود العطشان» و«احمد حرب» و«يونس عمرو» و«ذياب عيّوش» وغيرهم كثير. لكنّ الأكاديميين ذهبوا إلى الأدب دون أن يذهبوا بالأدب إلى جامعاتهم، وهى التى تملك المصادر والكوادر والجمهور، ممّا لا يمكن أن يتوفّر خارج الجامعات.

فى الرواية جرت بعض المحاولات ولكنّها لم تصل إلى مستوى تأصيل هذا الجنس الأدبى ، فبقيت مجرد محاولات ، ذلك أنّ بعض المحاولين نظروا إلى الرواية كجنس أدبى يمكن أن يُكتب ابتداءً ودون الرّجوع لتاريخ هذا الجنس عالميًّا ، وإلى نصوصه العالمية التى لا غنى للمثقف ـ فضلا عن الروائى ـ عن الاطلاع عليها ، فالروائى لا يستطيع تجنّب معاركة هذه النصوص والتفاعل معها .

أما النّقد فقد بقى ضعيفاً وكثيراً ما يُحمّل النُّقاد على قلّتهم أوزار تراجع الأدب ، وكأن النقد يمكن أن يؤسس حركة نقديّة بل وأدبية دون توفر النصوص التأصيلية القويّة .

هناك حصار ثقافى ولا شك ، ولكن من غير المسموح به أبدا أن نلقى بوزر خمولنا وتهافتنا على الممنوعات ، فالكتب تتسرّب إلينا من مصر بالذّات عن طريق أشقائنا عرب ٤٨ ، الذين يسمح لهم بالسفر إلى هناك وجلب الكتب وإن كانت تُبَاع بأسعار خياليّة بقصد الربح الوفير والسريع .

وهكذا ظلتّ النّصوص عندنا مباشرة تقريريّة فى الغالب ، مُلتبسة باليومى والعابر والظاهر ، تتناول المسائل من وجهها الإعلامى المكشوف والمجمّل بالشّعار ، ونادراً ما نجد بعض الكتّاب يشقُّون طريقهم خارج انتمائهم الأيديولوجى .

أمّا الظاهرة الأخرى المعيبة التى ابتُليتْ بها صحافتنا عموماً ، وخاصة صحافتنا الأدبية ، فهى ظاهرة نقل النُّصوص والمقالات عن المجلات العربية المتخصصّة دون الإشارة حتى لمصدرها ، ممّا يوحى للكاتب المبتدىء بأن هؤلاء الكتّاب الكبار إنما يكتبون خصيصاً لهذه الصحف . وهم يتستّرون وراء الصحافة الفلسطينيّة فى الخارج فينقلون عنها ، مع العلم بأنها لا تولى أدب الداخل اهتماماً كبيراً .

لقد اختفتْ المجلّات الأدبيّة المتخصصّة عندنا ، مما دفع البعض للكتابة فى (الجديد) الحيفاويّة التى فتحتْ صدرها لأدبنا ، كما لجأ البعض إلى البحث عن صحف عربيّة تفتح صدرها له .

أما القضيّة الأهمّ ، فهى أنّ كلّ ما صدر ويصدر لدينا من صحف ومجلّات إنّما صدر ويصدر فى (القدس) دون غيرها لأنّها تخضع للقانون المدنى الاسرائيلى ، وكذلك بقيّة النشاطات ، مما أدى إلى تركيز كل النشاطات السياسيّة والصحفيّة والأدبية والمسرحية فى القدس ، وبأيدى أشخاص يسكنون هناك ، ممّا أعطاهم بعض الامتيازات وجعلهم محطّ الأنظار . لقد استفاد بعض الأفراد شخصيًّا من هذا الوضع ، وبعضهم أساءوا استخدام هذه الصلاحيّات ، وكان لتصرفاتهم أثر سلبى على الحركة الأدبية بالذّات .

أصل فى كلمات لاحقة أن أتناول قضايا أخرى مثل علاقتنا مع أدباء ٤٨ ، بعد احتكاكنا بهم ، ثمّ حرماننا مؤخراً من هذا الاتصال . كما آمل أن أتناول قضايا المسرح والفنون التّشكيليّة فى رسائل قادمة .

طولكرم

كلام أخير « مؤقتا » عن :
د. لويس عوض ، والمعرفة ، والثقافة العربية .

اتفق مع الأستاذ أشرف دسوقي علي ، على ضرورة الكتابة النقدية التفصيلية عن « تراث » أساتذتنا الكبار (أو ربما كان الواجب أن نتابع أيضا بالنقد وبالكشف عن المصادر والأصول ما ينتجه كتابنا الجدد) ومنهم الدكتور لويس عوض . فأعمالهم صدرت ولم توضع — كما ينبغي — تحت ضوء النقد ، أو لم يتم الاهتمام الكافي بما أثير حولها حين صدورها . ومن واجبنا ، تجاه ثقافتنا المعاصرة ، أن نعيد قراءة « نصوصهم » في ضوء ما توافر لنا من معلومات ومناهج ، ومن إدراك جديد لطبيعة عصرهم وملابساته الأيديولوجية والمعرفية . ولا شك أننا سنكتشف — حين نفعل هذا — الكثير من الكنوز الثمينة الأصيلة ، والكثير من الزائف أو المسروق ، والكثير مما ينبغي اهماله أو وضعه في مكانه من « متاحف » الثقافة بعد أن فات أوانه .

وأدعو الأستاذ أشرف الا يندهش ؛ ففي يقين كاتب هذه السطور ، أن إحدى علل ثقافتنا المعاصرة ، التنويرية والتقويمية ، على توالي أجيالها ، انها لم تجرؤ على أن تنتقد نفسها ، رغم أن « فصائلها » اشتبكت أحيانا في اقتتال كانت معاركه سخيفة وحامية في آن معا . نخاف من أن ينتقد بعضنا البعض ، حتى لا يستفيد « الأعداء » الرجعيون (!!) ولكنى أعتقد أن كتمان الحقيقة ، والتستر على أخطائنا (وخطايانا أحيانا) وتقصيرنا ، وإظهار الجديد على أنه مجرد « مكمل » للقديم ، لا ناقد وناقض له ، هو ما يفيد التخلف ، ويمنع « التقدم » من أن يكون جزءا عضويا من ثقافتنا القومية الحية .

* * *

واحب أن أتوقف عند النقاط الرئيسية في كلام الأستاذ علي الألفي ، دون تكرار ما سبق أن قلته .

● لم يسعدني الحظ بأن أكون من جلساء الأستاذ شاكر ولا بأن أكون من تلاميذه ، وإن كنت قد تشرفت بمجالسته مرة واحدة ، حين زرته بدعوة منه — بعد خروجه من المعتقل ، لكي يناقشني في شيء كنت قد كتبته عن « حلاج » صلاح عبد الصبور مستندا إلى ما ورد في تاريخ الطبري عن الحلاج . ولم نتباحث يومها في مقال سابق كنت قد نشرته في « الآداب » البيروتية عن « غفران » لويس عوض ، وكان الأستاذ شاكر في السجن حين صدر الكتاب (وفي مقدمته عبارة : إن اليمين قد هاجمني) ، دون رد على نقد الأستاذ شاكر لغفران لويس عوض ، الذي كان ينشر تباعا في شكل مقالات مع نشر لويس عوض لفصول غفرانه . لم نتباحث — الأستاذ شاكر وكاتب هذه السطور — في شأن مقالي ذاك ، الذي نشرته ، والأستاذ شاكر في السجن ، والذي كنت قد بينت فيه ان نقد الأستاذ شاكر كان منصبا اساسا على « معلومات » لويس عوض عن المعري ، وعن مصدره الذي استقى منه تلك المعلومات ، وكيفية معالجته لمعلوماته (المنقولة عن طه حسين ، لا عن المصادر الأصلية المحددة المعروفة) وكيف أسقط د. لويس نقد طه حسين لتلك المعلومات بالذات ؛ وهو أيضا المقال الذي أكدت فيه ما أود أن نعيد تأكيده الآن : إن تأكيد

الحقائق ، وتحقيق المعلومات حتى تقترب معرفتنا من الحقيقة قدر الإمكان . هو الذى يخدم « العلم » و « التقدم » وليس الدفاع عن تصور أيديولوچى مسبق أو تأكيده بتزوير أو بتشويه « المعلومات » نفسها . وأحب أن أقول للأستاذ الألفى الآن ، إن المفكر السلفى — مثل الأستاذ شاكر — إذا استخدم الحقائق واستخرج منها حكما صائبا ومنطقيا ، فإنما هو الذى يخدم التقدم ، بعكس المفكر « التقدمى » إذا زوّر الحقائق أو انتقصها أو حاول إجبارها على الدخول فى قالب تصور ذهنى لا علاقة له بالحقائق نفسها وبما يدل عليه مسارها .

● إن إقتناء كشاف الزمخشرى أو أمالى القالى أو غيرها من كتب التراث لا يدل على « معرفة » ما فى هذه الكتب ؛ ودراستها فى المدرسة لاتدل على فهمها : إنما يدل على ذلك استخدام المقتنى لما يقتنيه ، فى إنتاجه المكتوب المنشور (أى ، فى : النصوص) . فكيف لم يستفد الدكتور لويس بالكشاف (أو بغيره ، عن التفاسير) لكى « يعرف » مثلاً أن : « وردة كالدهان » فى شعر أبى العلاء هى استعارة من القرآن ، ولا علاقة لها بـ « روزا موسكيتا » ؛ أو كيف لم يعرف مثلاً أن فى الأغانى وتجريده ، أو فى الأمالى أو فى غيرهما ، الكثير عن قصة الحرب التى تأسست عليها سيرة الزير سالم (بأسماء أشخاصها) : ربما كان الدكتور لويس يعرف ؛ ولكن إذا قلنا بذلك لكان قولنا ضربا من التكهن ؛ ولكن : « النص » الذى كتبه يقول إنه لم يكن يعرف ، حتى إنه لا يذكر هذه الحرب ، ولا ما كتب عنها فى كتب التراث (التى يقتنيها !) بكلمة فى كتاب كامل عن السيرة ! .

● إذا قرأ الأستاذ الألفى بهدوء ، نفس الكلام الذى يعترض عليه ، وجدنا نقول : إن مقدمة بلوتولاند : « أصبحت تعد من كلاسيكيات الكتابات ... » ولم نصفها نحن بأنها كذلك . ولكنها ساهمت دون شك فى تحديد مسار الحركة النقدية والنظرية التى صاحبت حركة الشعر الحديث ، وفى صرف أنظارها عن مهمتها الرئيسية وهى إقامة قاعدة علمية (فى العروض والجوانب الاسلوبية والتعبيرية .. إلخ) للشعر الحديث ، بديلاً عن القاعدة التى تجاوزتها .

● أما عن « عمود الشعر الصحراوى » — ونحن لا نسميه كذلك ، لأن أهل الوديان الخضراء ، حتى فى الجاهلية أبدعوا فيه مثلما أبدع أهل البادية — فإن الأستاذ الألفى يقدم له تعريفا مستعارا ممن أساءوا فهمه بسبب خضوعه عندهم لمعايير ليست من صلبه . وقد يمكننا أن نشرح للأستاذ الألفى — فى فرصة قادمة . ما يعنيه العمود عند التراثيين الذين اقاموا علمه ، وما يكتشفه التقدميون الجدد فى عيون قصائد هذا « العمود الصحراوى » الجميل .

● أما عن كلام الأستاذ الألفى عن « مقدمة فى فقه اللغة العربية » فأرجو أن يعيد قراءة سطوره لكى يكتشف تناقضها ، وصواب حكمنا بأنه قطع بأن العربية آرية (هندو أوروبية) خرجت من نفس الأصول التى خرجت منها عائلة اللغات « الهندو أوروبية » عرقا ولغة . ولعل الأستاذ الألفى لا يعرف أن نظرية « الأصل » الواحد لكل اللغات الأوروبية ، والحامية والسامية ، ونظرية العائلة الهندو أوروبية وفروعها .. إلخ ، برمتها قد نقضتها الكشوف التاريخية وعلوم اللغويات الحديثة (وقد نشرحها له فى فرصة قادمة أخرى بأذن الله) . أما مسألة تشابه نطق جذور عدة مئات من المفردات فى لغات مختلفة ، فليس هذا هدفا يُسمّى : « بحث فى فقه اللغة » ففقه اللغة لم يعد كما كان حين كان الدكتور لويس يقرأ ، أو حين كان الأستاذ الألفى يدرس فى دار العلوم . إن تبادل انتشار مفردات بعينها ، فى ظروف بعينها ، بين شعوب ولغات مختلفة ، مبحث خاص من مباحث علم اللغويات المقارنة ، الذى هو أحد فروع علم أوسع لتاريخ اللغات ، حيث لا تطرح مسألة : « اللغة التى حدث بها الله الملائكة وأدم لحظة الخلق » ، فهذه مسألة أسطورية ، يدرسها ، ويدرس ما قاله البشر بشأنها ، علم آخر ؛ ومن وظائف من يشتغل بـ « الفكر » أن ينبه إلى وجود مثل هذا العلم ، وإلى وجود علوم أخرى ، ومفاهيم ومعلومات لا تتوقف عن النمو ، والتكاثر ؛ ومن وظائفه أن يقدمها لمن لا يملكون وسيلة للمعرفة . أما الذين يملكون مثل تلك الوسيلة — وأحسب الأستاذ الألفى منهم — أو من يحسبون أنهم امتلكوا « كل المعرفة » .. فما حاجتهم ؟؟ .

قال يسوع الناصرى : أما الذى عنده فسوف يعطى ويزاد . وأما الذى ليس عنده فسوف يؤخذ منه !

سامى خشبة

● حول دراسة
« السفر فى منتصف الوقت »

● حول دراسة د . جابر عصفور عن شعر أحمد عبد المعطى حجازى المنشورة فى العددين الماضيين جاءنا هذا التعليق الذى لم نستطع أن ننشره كاملا لضيق المساحة ، فضلا عن أن صاحب التعليق لم يقرأ إلا القسم الأول من الدراسة .

وقد فكرنا فى أن نعيده إليه لإعادة النظر فيه على ضوء ما قرأه فى القسم الأخير ، لكننا رأينا أن نستبعد ما قاله عن منهج د . عصفور لأنه مبنى على قراءة جزئية ، وأن ننشر الجزء الذى يشرح فيه طريقته الخاصة فى قراءة النصوص الشعرية ، مطبقا هذه الطريقة على أحد النصوص المأخوذة من قصيدة « كائنات مملكة الليل » المنشورة فى مجموعة الشاعر التى تحمل هذا العنوان .

يقول صاحب التعليق :

١ ـ أن حُسن اختيار شريحة فنية ، وحسن التعامل معها نقديا ، خير من الرصد الماسح والشارح لقصائد الديوان كلها ، لأنه رصد يقنع بالتعامل الفيزيقى لا الكيميائى .

٢ ـ اختيار هذه الشريحة لا يعنى انتقاء الأجمل أو الأفضل ، وإنما يعنى الأنسب للدخول فى عدد من التفاعلات ، نصل بعدها إلى أقرب رؤية ممكنة للتجربة الشعرية .

٣ ـ النص النقدى فى حد ذاته نص أدبى فنى إبداعى ، يضارع النص المنقود ، ويتعامل معه ندا لندّ ، لا لينفيه ، ولكن ليكشفه ويحييه .

أما الشريحة التى اخترتها من شعر حجازى : فهى :

.. ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارةً
وظله القصير .

إن هذا المقطع ـ فى ذاته ـ قصيدة كاملة ـ فيها مأساة مجتمع بكامله يذوى ، وهذه أشلاؤه فى أربعة أسطر ، وهو ما ينبىء عنه تناقص كل سطر عن سابقه ، سواء فى عدد الكلمات ، أو فى المساحة الصوتية التى لو نظرنا إليها من السطر الرابع حتى الثانى لرأينا أنها تبدأ بمتوالية عددية أساسها (٣) ، ثم تقفز فجاة فوق متواليتين عدديتين هما (١٩ ، ٢٢) لتصل فى السطر الأول إلى ٢٥ حرفا .

فى السطر الأول ← ٧ كلمات وأحرف ← المسافة الصوتية (٢٥ حرفا) .

فى السطر الثانى ← ٤ كلمات وأحرف ← المسافة الصوتية (١٦ حرفا) .

فى السطر الثالث ← ٣ كلمات ← المسافة الصوتية (١٣ حرفا) .

فى السطر الرابع ← كلمتان ← المسافة الصوتية (١٠ حروف) .

وهذا البناء الهندسى يتناسب طرديا مع معنى السطر الأول ، فنبوءة التلاشى حددتها الجملة الشعرية (ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة) هى ليست نبوءة بالمعنى الحدسى ، ولكن بالمعنى العلمى الذى يستلزم مقدمات واضحة ، منها نقفز قفزاً إلى النتيجة

المحتومة وإذا اختزلها حجازى قصداً ، واستعاض عنها بلوحة كاريكاتيرية ، هى (رجل الشرطة يستعرض فى الضوء الأخير ظلّه الطويل تارة وظلّه القصير) .

وإذا كان فن الكاريكاتير يقوم على المفارقة ، فإن المفارقة هنا تكمن فى صورة ذلك الشرطى ، الطويل العريض ـ الذى من المفروض أن ينام الناس آمنين فى حمايته بينما هو يلهو باستعراض ظلّيه : الطويل والقصير . وقد شاء حجازى أن يظلّل تلك المفارقة باستخدام لفظ (رجل) ، فقد كان فى

إمكانه نشدانا للاقتصاد أن يقول (لم يبق من الدولة إلا شرطى) وتظل المفارقة قائمة ، ولكنه آثر أن يعلق على رسمه هذا ، فوضع ذلك اللفظ لنرى بوضوح ما يوحى به لفظ (رجل) من صفات خلقية وعقلية فى مخزون روح الأمة .

إن هذا الشرطى الذى يلهو بظلّيه ، هو نفسه ظلّ للسلطة التى تلهو بدورها بظلّين اثنين ، فى الوقت الذى هى فيه ظلّ لظلّين آخرين هما : ظل الشرق ، وظل الغرب ، تتنقل بينهما ، ظل الشرق يمتد ، فتستريح تحته ، لتتقى به شمس العجز الذاتى ، فإن قصر هذا الظل ، وامتد الآخر ، تثاقلت خطواتها إليه لاعنة غدر الظل الأول الذى رفع شاله الرمادى عن جسدها ، وهنا يفىء عليها الظل الغربى ، فتستلم لنوم طويل .

وهذا المقطع / القصيدة ، يشدّنا إليه من جديد كى نستحلب منه اللقطة الثانية ، فهو مقطع بديع حقا ، وإن بدا فى تركيبته المرئية والمسموعة متواضعا غاية التواضع ، مثلما هى خطوط رسامى الكاريكاتير ، ومثلما هى لغة عامة الشعب ، فقد لاحظت على حجازى اهتمامه بجمع عاديات اللغة الشعبية ، ومسها مسًّا رَفِيقًا فإذا جاء بها تنطلق إلى معان وصور جديدة .

فى الهزيع الأخير من الليل ، بعد أن تتخفف الطرق من أثقالها ، يعم السكون ، فيتفقد الشرطى توازنه ، إذ يتنافر الفراغان ، فراغه هو المراوغ ، وفراغ الكون الفاغر ، فلا يجد حلاًّ أمامه خلا أن يسعى لاهيا بين عمودى الإضاءة ، يبتعد عن الأول ، فيستطيل ظلّه بمقدار ما ابتعد ، ويقصر الثانى الذى يتلاشى عندما يتطابق الخط

الوهمى الرأسى للمصباح مع الخط الرأسى لمنتصف جسد الشرطى .. ثم يعود ويحدث العكس ، وكأن قانونا ينظم تلك العلاقات التى يحدثها ذلك المتحرك الواحد مع هذين الثابتين .

ولا تتحقق المساواة بين الظلّين إلاّ حين يقف الشرطى ، ممتنعا عن الحركة ، فى منتصف المسافة ، وها نحن نرى أن هذه النتيجة المرتجاة قد تحققت بثبات العوامل الثلاثة ، وهذا ما لا يكون ، فعدم الحركة وإن كان يريح الجسم إلا أنه فى الخفاء يسلمه إلى الفناء .. وهكذا يستمر الشرطى فى الحركة ، فيطول هذا الظل ، وبمقدار ما يطول يقصر الآخريتلاشى ، وهذا التلاشى هو أيضا مؤقت ، إذ أنه لا يدوم إلا مع موت الحركة ، وهذا يستحيل ، فينمو الذى تلاشى ويستطيل ويتقزم الآخر .. وتستمر المسألة على هذا المنوال كقدر محتّم حتى ينطفىء

هذا الضوء الأخير ، ضوء الحقيقة العلمية اليقينية ، فيتلاشى الظلاّن ، هذان المتشابهان النقيضان الصادران عن جسد واحد ، وطن واحد ، عالم واحد ليسا إلا نتاج مصباحين متماثلين ، بعدا عن بعضهما ، فتناقض ظلاّهما ، ولا يكون هناك حلّ ، خلا أن يتطابق المصباحان فتتحد شدّتهما الإضائية ، فلا يتبقى غير ظل واحد .. ولكن حين يتحرك الشرطى فسوف يدخل فى منطقة مجاورة أشد إظلاما ، فيتلاشى ظلّه فيها ، إذ أن تناسبا طرديا يفعل فعله ، فكلما اشتدت إضاءة بقعة مكانية كلّما عميت أبصارنا عن رؤية البقع المكانية المحيطة ، إضافة إلى أن الحركة المستمرة المتنقلة بين المكان الأشد إضاءة ، والمكان الأشد إظلاما ، تضر العين ، فلا تعود ترى المكان المضىء ذاته .. فنعود من جديد لوضع مصباح آخر له الشدّة الإضائية المضاعفة للمصباح الأول ، لنعود للمسألة عينها من جديد ، إنهما إذن إضاءتان ، لا ظلان .

وتبقى هناك أسئلة أخرى تتعلق باللغة الشعرية ، لماذا استخدم حجازى لفظة (تارة) ولم يستخدم مثلا لفظة (حينا) أو (مرة) أو لماذا استخدم (يستعرض) ولم يستخدم (يتأمل) ؟ وهل هناك فرق بين الفعلين يقتضيه النصّ ؟!

هذه نماذج من الأسئلة كنا ننتظر أن يثيرها د . جابر عصفور ، وأسئلة أخرى نمسك عنها لضيق المقام .

الاسكندرية : على عوض الله كرار

• ما الابداع الفلسفي ؟ وما شروطه

تعقيب على مقال د. حسن حنفي

فوجئت عندما قرأت مقال الدكتور « حسن حنفي » في عدد يونيه من « إبداع » بنوع من التوفيقية الجديدة بين العقل كما يتمثل في الفلسفة ، والنقل كما يتمثل في العلوم الدينية لقد جاء ذكر « الإبداع » في المقال في وصف الإنتاج الفلسفي لكل من « الكندى » و« ابن رشد » ونحن نفهم في هذا السياق ، مصطلح الإبداع الفلسفي ، ونقبله ، ولكن الخلاف يبدأ حين يتحدث استاذنا عن الأبداع في العلوم الدينية النقلية ، فيقول :

(.. في نفس الوقت الذي بدا فيه إبداع داخلي صرف : تنظيرا للواقع المباشر بالإضافة إلى علوم اللغة وعلوم القرآن وعلوم الحديث ، وهو إبداع « الشافعي » واضع علم أصول الفقه) .

ونحن نريد أن نطرح على الدكتور « حسن حنفي » ، بضعة تساؤلات ، لعلنا نجد عنده إجابتها التي توضح لنا ما التبس وتكشف ما استخفى :

١ ـ ما علاقة الفقه وعلوم الحديث بالفلسفة والأبداع الفلسفي ؟ ! أليس يحق لنا أن نخرج عن التقاليد القديمة التي كانت تجعل من الإمام الغزالي « حجة الفلاسفة » ، على الرغم من أنه كان عدو الفلسفة الأول ، الذي أنزل بها ضربة قاضية بكتابه (تهافت الفلاسفة) ؟ !

٢ ـ لم نفهم الفقرة الغامضة التي تناولت مشكلة وجود فلسفة عربية معاصرة ، وقد تساءل كاتب المقال : (هل خلو الساحة فرصة لإقامة البعض لأنفسهم تماثيل من ورق ؟) ، ونحن نرجو أن يوضح لنا الكاتب مغزى هذا التساؤل ، وهل في هذا إنكار صريح لوجود فلسفة معاصرة عندنا ؟ !

٣ ـ من المعلوم أن المعنى اللغوى لمصطلح الإبداع ، يعنى الخلق على غير مثال ، غير أن الكاتب جعل شرط الإبداع كامنا في الانتقال من الماضي إلى الحاضر ، ومن التراث إلى التجديد ، ومن الأصالة إلى المعاصرة ، فكيف يستقيم هذا الانتقال مع فكرة الخلق على غير مثال ، التي هي جوهر الإبداع والابتكار ؟ ! وما هي الشروط التي يمكن أن تنطبق على الإبداع بهذا المعنى ؟

٤ ـ ما الذي يقصده الكاتب بقوله : (الموقف الحضاري الكلي) ؟ وهل هناك موقف حضاري جزئي ؟ وكيف يستقيم له أن يقول : التراث المعاصر ، قارنا إياه بالمستقبل ، الا يدل هذا التعبير على تناقض ؟ فكيف يجتمع التراث والمعاصرة معا على هذا النحو ؟ !

٥ ـ هناك بعض الالتباس في استخدام المصطلحات ، مثل التيار العلمي الذي لم نفهم الفرق بينه والتيار العلماني ، ومثل مصطلح التيار الليبرالي ، وهل يجوز استخدام مصطلحات سياسية في سياق الحديث عن الإبداع الفلسفي ؟ ! كذلك لم نفهم المقصود بمصطلح النصّ .

٦ ـ يبدى الكاتب تفاؤلاً غير مقنع بحركات التحرر الوطني التي يعتبرها مظاهر الأمل في حياة الأنا إزاء ثقافة الآخر ، دون أن يضع في حسابه أن هذه الحركات ، وما صاحبها من حركات أخرى كحركة عدم الانحياز ، قد انحسرت الآن ، إما بفعل المتغيرات الداخلية ، فقد تحول الثوار إلى حكام محترفين دائمين ، وظهرت الحركات الإسلامية المتطرفة ، التي تملّقتها بعض الحكومات المتخلفة وشجعتها ، كما خافتها حكومات أخرى وقاومتها ، مما شجع على اشاعة مناخ الإرهاب ، وجرّ المجتمع إلى الوراء بغياب الفكر الحرّ والثقافة الجادة . وإما بفعل المتغيرات العالمية ، وأهمها انكماش الدور الخارجي للاتحاد السوفييتي في دعم حركات التحرر الوطني ، خاصة بعد (البيروسترويكا) ؛ وخضوع العالم لسيطرة قطب واحد في ظل ما يسمى الآن : النظام العالمي الجديد .

وإني لأعتقد أن الأمل ليس معقودا على حركات التحرر الوطني التي انحسر مدها وفقدت إرادتها قهرا أو طواعية ،ولكن الأمل معقود على حركة الاستنارة التي تقوم على العلم والتكنولوجيا والسيبرنيطيقا (علم إدارة التكنولوجيا) ، حتى يستطيع الإنسان العربي المسلم أن ينهض من كبوته ، ويواجه العنصرية الأوروبية ، وتابعتها : العنصرية اليهودية الدينية ، بكل الأبعاد السياسيّة والاقتصادية .

القاهرة : محمد الفارس

قطوف

من قصيدة : (قروية)
شعر : « عبد الرحيم الماسخ » - سوهاج

مُلاءتُها جدائِلُ نخلةٍ في الريح ..
بسمتُها تخاصرُ جدولين ،
كلامها لغة الطيور وصمتُها شجنٌ
يعيدُ الذكرياتِ على مرايا الرّوح :
باباً للحنينِ تَوسّطَ الكونَ المسافرَ
.. في زلالِ الوقتْ

من قصيدة (حروب)
شعر : « امانى محمد شكم » - الاسكندرية

اهربُ من عينيْكَ إلى أشجار الحزنْ
اتفيأُ ظلَّ الأوجاعِ
التقطُ أنفاسَ تباريحى
اتمدّدُ فى قاعِ النهر
وارقبُ عينيْكَ وانت تحاول
ان تتباكى
لكنَّ جدارك لا يلبس ان ينهار
يسقط فى قاعِ النهرِ حذاؤكَ

من قصيدة (صهيل)
شعر « ممدوح إبراهيم المتولى »

الأبجديةُ من خَضَار الأرض
والأفقُ امتدادُ الحلمِ ..
بينهما دمى
ودمُ الذين استشهدوا بالطينِ
حين ازْوَرتْ كلُّ الممالكَ
فاقرعوا بالطينِ وجْهَ احبَّتى
.. واستعذبوا وجهى
انا خيْلُ الصدى

لغة تفكُ إسارَها
وتجىءُ من طرْحِ النّدى

من قصيدة (البلبل)
شعر : « مصطفى النجار » - سوريا

من قال : وحيدٌ فى صحراء
فليشهد من شاشةِ محبرتى
وطناً يُولدُ ..
اغنيةً تتخلق
وليشهد قوس من فرح
ومدًى يتمدّدُ اطفالاً ..
وزنابق نور

شطط الحداثة

نصفُ الثلجِ جزائرُ الجسدْ والآخرُ النارىُّ فى دمِ الأبدْ

هكذا تعبر قصيدة « صلاح عبد العزيز » عن تجربة الانقسام التى يحس بها ، ويصل من خلالها إلى حالة من البرودة وتبلد الإحساس ، أو موته ، ولكننا لا نستطيع أن نتعاطف - شعريا - مع هذه التجربة ، خاصة بعد أن تصدمنا الاستعارة فى (دم الأبد) وتشتت إحساسنا بتجربة الازدواج أو الانقسام ، لأنها تنقلنا دون مبرر إلى مجال تخييلى بعيد تماما عن (جزائر الجسد) و (الثلج) وقد تكون الصورة فى ذاتها ، قائمة على وعى شعرى حداثى ، ولكن العبرة هنا ليست بالصورة نفسها ، وإنما بتوظيفها فى سياق العمل الشعرى ككل ، ومسألة (التوظيف) هذه ، هى الفيصل فى الكتابة الشعرية ، بل وفى الكتابة الأدبية عموما . الأمريقتضى إذن وقفة عند القصائد المكتوبة من خلال ذلك الوعى الحداثى الناقص ، والتى تراكمت لدينا فى الشهور الأخيرة .

هناك أيات وعلامات عديدة ، يمكن من خلالها أن نستدل على الوعى الحداثى الناقص فى الكتابة الشعرية ، من هذه العلامات ، اللجوءإلى مطِّ الصورة وتشعبها إلى أن يتوه الشعرىُّ منها ويضيع فى منحنيات غير الشعرى وسراديبه ، يقول « محمد سعد شحاته » فى قصيدته (ابوالهول ليس ثرثارا) (لماذا نسافر فى اعين مزقتنا ؟ - انحناءات طير تهاوت إلينا - حماماً يصارع رخًا،تقصد عشقا فى مهجتينا -) هناك معجم لغوى حداثى ، ويمكن القول إن هناك أيضا معجماصوريا حداثيا ، وينبغى على الشاعر الذى يريد ان يكون حداثيا بحق ، الا يستسلم لهذا المعجم الجاهز بدون قيد ولا شرط ، الشاعر « محمد تمساح خضرى » يستخدم بعض هذه التعبيرات الجاهزة فى قصيدته (ظما) مثل : (بذور التشهِّى - الغيهب المستريب - تجيئين من آخر الحلم) ، والشاعر « حميدة عبد الله حميدة » يلهث وراء تعبيرات الشاميين فيقول : (المراة الـ

علّقتُهُ) وبعض هذه التعبيرات يصبح مجّانيا إذا لم يوظف توظيفاً خاصًا جديدا ، ينطبق ذلك مثلا على تعبير حداثى رائج هو (وردة الطقس) ، كما وردفى قصيدة (ثلاثية الجسد) للشاعر « حميدة عبد الله حميدة » وغيره من الصور والتعبيرات الشعرية .

تظل الأولوية للسياق الذى يوظف فيه الشاعر جرأته وطاقته التصويرية فلا شك فى أن صورة (قاب فرجينْ) أو (صورتى برزخ والمرايا قصيدة) لا تعوزهما الجدة والجرأة ، ولكن ما يعوزهما بالضبط هو السياق الذى يبرز هذه الجدّة ، ويمنح الجرأة مشروعيتها الفنية فى القصيدة ، وهى هنا قصيدة (هامش اخير العنب) للشاعر « إبراهيم محمد إبراهيم » .

ومن العلامات الأخرى على هذا الوعى الحداثى غير الناضج ، إحساس الشاعر أن الحداثة تعنى تعمد الإغراب والتعقيد ، سواء فى الصورة أو فى بناء القصيدة كلها ومن امثلة ذلك فيما يختص بالصورة ، قصيدة (خلف قطيع الشهوة) للشاعر « نبيل ابو زرقتين » من دولة (الإمارات) وقصيدة (سديم يحترف الاشتعال) للشاعر « سمير محسن » التى ترد فيها تعبيرات مثل : (يجر فى كبد البرابيع) ، وكذلك يفعل « علاء الدين رمضان » فى قصيدته (شرّك شارك الجسد) - ولاحظ العنوان - فيقول : (نشوة تلقى ضياع الحلمَ فى زمن السّوامد) وكذلك : (وضعتْ عزّافَ الولوج بخصرها فتلكأت لغة السمع) فى قصيدة (فاطمة) للشاعر « احمد المريخى » ، أما فيما يختص بالبناء ، فقصيدة (حركات جدلية من سيمفونية ما) للشاعر « محمود السيد عبد الرازق » ، مثل على هذا التعقيد والمبالغة فى التقسيم والتفريع من خلال العناوين الجانبية ، ويلعب الاستسلام لتداعيات الإيقاع دوراً كبيرا فى إفساد بناء معظم القصائد الجيدة ، كقصيدة (خمسة مقاطع فى التحول) للشاعر « عزمى عبد الوهاب » ، وقصيدة (فاتحة) للشاعر « محمود عبد الصمد » التى نقرأ منها : (إنه المائىّ رمليًا - تحاوره السفائن فى الهزيع النادر الرملى - تورق حول نخلته الزنابق والزنانير ..) الخ . ولعل معظم القصائد الجيدة الطويلة التى وصلتنا ، لم تكن لتبلغ نصف ذلك الطول ، لو أن أصحابها ، انتبهوا إلى ضرورة الحذر من غواية الايقاع وتداعياته ، فعرفوا كيف يسيطرون عليه ويجعلونه فى خدمة القصيدة ، بدلاً من أن يسيطر هو عليهم ، ويجعلهم يركضون وراءه ، لكى لا يتوقفوا إلا حين ينقطع نَفَسُهم ! يصدق ذلك بالتحديد على القصائد التالية :

١ - (السحاب الذى يرحل داخلى) للشاعر « كريم عبد السلام »

٢ - (الخضراء تواصل اعضاء الحرف) للشاعر « أسامة الحداد »

٣ - (إنه سرّك العبقرى الألق) و (عناقيد من الجمر) للشاعر « جيل محمود عبد الرحمن »

٤ - (تحولات الرائحة السرية) للشاعر « سعيد أبو طالب »

٥ - (شمس هلامٌ وظل يحترق) و(سماء لقيس وظل لذات العماد) للشاعر « أشرف العنانى »

٦ - (لعبة الشطرنج) للشاعر « فؤاد سليمان مغنم »

٧ - (تصعلك فى حضرة ك الخطاب) للشاعر « صبرى شاهين »

٨ - (مرثية) للشاعر « محمد سعد شحاته »

كل هذه القصائد الجيدة لا تحتاج إلا إلى جهد التكثيف والسيطرة على البناء من خلال السيطرة على تدفق الإيقاع ، وهناك قصائد اخرى تحتاج إلى مراعاة الملحوظات السابقة جميعها بدرجة تقل أو تزيد من قصيدة لاخرى) من هذه القصائد (تجىء مرتين) للشاعر « السيد منصور » و(ثلاثة احتمالات للتكوين) - فى الأصل (ثلاث) للشاعر « صبحى شكرى بلال » و(نون) للشاعر « احمد عثمان » و(البحر الذى احبه رمادى اللون) للشاعر « إبراهيم فارس » و(نبش فى الذاكرة) للشاعر : « عماد قطرى » و(تألُّه) للشاعر « محمد دياب » و(صنوان) للشاعر « احمد بديع » ، وقصيدتا (قروية) و(صخور) للشاعر « عبد الرحيم الماسخ » .

ليس هنا شك فى اننا مع تجارب هؤلاء الأصدقاء ، ومع كل وعى حداثى فى كتابة الشعر ، شريطة أن يأخذ هذا الوعى نفسه بالقسوة والحساب العسير ، وسوف تكون صفحات (إبداع) مفتوحة دائما ، امام أى نص جديد من نصوص هؤلاء الأصدقاء ، وغيرهم ، إذا ما توافرت فيه الحدود الضرورية لنصية النص . أما القصائد التى ما زال أصحابها يقعون فى بعض الاخطاء اللغوية والعروضية ، فإننا نكرر ما طالبناهم به غير مرة ، من ضرورة السعى لاستكمال

هذا النقص المعيب فى الاداة ، ومن هؤلاء « محمد سعيد رشاد » و« جلال الاسيوطى » و« عزت سراج » و« عنتر على ابراهيم » و« سعد الدين عرفة » و« وحيد عبد الخالق » و« رضا ابراهيم عبد المعطى » و« فكرى عبد الهادى » و« ماجد العدوى » و« جابر المعايرجى » و« رمضان سيف الدين » و« احمد طريف » و« عادل حسين الفنتى » و« عصام مختار » و « محمد محمود السيد » و« محمد عبد اللطيف مصطفى » و« عمرو جمعة » و« نصر الدين الفرشوطى » و« حسن الصاوى » و« ابو بكر محمد حسانين » و« رمضان محمد سليمان » و« سامى الغباشى » و« عصام دبور » ، ففى نصوص هؤلاء جميعا ، أخطاء نحوية وعروضية وإملائية تتراوح من خطأ واحد او أثنين ، إلى جملة أخطاء متنوعة ، وهو أمر لا يجوز قبوله من شاعر ، بل من أى كاتب حريص على ما يكتب .

ردود خاصة

ــ الشاعر العربى الرائد : أحمد عبد المعطى حجازى

تحية طيبة ... وبعد

ها انا أعاود الكتابة إليكم راجية ان اظل عند حسن أختياركم ، طامعة فى استمرار تبنيكم لصوتى الوليد ، وهذه ثلاث قصائد قصيرة ارجو ان تنال حظ سابقتها فى النشر .. استاذى الفاضل ، لى رجاء خاص ، فقد علمت أن ثمة مكافأة لى على ما نشر ، ارجو إرسالها على عنوانى .

« وفاء رزق »

قصائدك قيد القراءة ، أما المكافأة فلا دخل لإدارة المجلة بتسليمها ، وعليك ان تحضرى بنفسك إلى مقر الهيئة العامة للكتاب بكورنيش النيل لاستلامها ، او ان توكّل من ينوب عنك فى ذلك .

ــ الشاعر العربى الكبير .. كل عام وأنت بخير .

يسعدنى أن ابعث إليك هذا العمل الشعرى الجديد ، وأتمنى أن يحظى برضاك وأن يفوز بشرف النشر على صفحات إبداع فى شكلها الجديد ، وأن يكون هذا العمل أسعد حظا من العمل السابق ، دعواتى لك بالصحة والعافية والسعادة والرفاهية والقدرة المتجددة على الإبداع والإشراق . والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

«عزت الطيرى »

ــ نشكر لك تحيتك الكريمة وننتظر مساهمة أخرى تناسب المجلة

ــ الصديق « خالد عبد الله عبد الرحيم » :

نشكر لك اقتراحاتك وأراءك الجادة ، وسنعمل على تحقيق ما نستطيعه منها فى الأعداد القادمة .

ــ الصديقة « دنيا الامل اسماعيل » :

ما تلقيناه منك قريب من الحكمة وأدب التأملات ، وهذا على جودته ، لا يناسب المجلة .

ــ الصديق « لطفى مطاوع »

أخترنا قصيدة « حدود » لنشرها فى أحد الأعداد القادمة .

ــ الصديق « حسين على محمد » :

اخترنا قصيدتك « خطبة قصيرة للجنرال » لنشرها قريبا .

ــ الصديق « محمد هريدى » :

نشكر لك غيرتك على اللغة والشعر ، وحرصك البالغ على تصحيح قصيدتك ، ولكننا نرجو أن تقبل اعتذارنا عن عدم نشرها ، لأننا نراها قريبة من روح السرد القصصى .

ــ الصديق « مكارى إلياس »

ذكرنا من قبل أن شعر العامية ، وكذلك الزجل ، لا يدخلان ضمن سياسة المجلة ، ونرجو أن ترسل إنتاجك للمنابر الأخرى التى تنشر الجيد من هذه النصوص .

ــ الصديق « علاء الدين ابو العزايم » :

نرجو أن تقبل اعتذارنا عن عدم نشر قصيدتك بسبب مستواها المتواضع ، اما دراستك عن كتاب (ألهة مصر العربية) للدكتور « على فهمى خشيم » ، فنحن فى انتظارها .

بريق

فى مركز الدائرة التى يزداد محيطها شيئاً فشيئاً ، كان يقف يهتف بصوته المبحوح والكلام يخرج من حلقه صخوراً نارية ، اقتربت منه بخطى هادئة ولم انبس بنيت شفة ، ثم طوقته من خَصره بيمناى محاولا جذبه خارج تلك الدائرة عبر السيقان الكثيفة والأقدام الحافية . لم يحاورنى وبات أسير قيدى حتى اختليت بنفسى فى تلك السماء التى يسقط بدرها فى دائرة المحاق . وجدته يبكى ، بيد أنه صدقنى حينما قلت : هى التى راودتنى عن نفسها فى هذا الفراغ ؟ نعم فى هذا الفراغ ، ولما لم يكن هناك أبواب ونوافذ قلت : نعتلى تلك العتبة فى عتمة الصبح ثم نرقب اى المزاليج تنزاح عن الأبواب وأى النوافذ تفتح أولاً . تركته عندما بدأ الغيم ينقشع ، خلعت عنه طوقه ، لكنه جاء إلى يهرول كنت لا أزال فوق العتبة ارقب بعينى حاذقة أى المزاليج تنزاح عن الأبواب وأى النوافذ تفتح أولاً .. ألقى علىّ السلام وجلس بجوارى يترقب .

أحمد البحيرى ــ كفر الزيات

نختار من بريد القصة الذى وصلنا هذا الشهر قصة بريق ، وقد نشرناها كاملة ، وهى تكشف بلغتها المكثفة وموضوعها الإنسانى وبعدها عن الثرثرة والجمل الزائدة ، عن موهبة واضحة ، وإذا كانت هذه هى القصة الأولى الذى يرسلها لنا الكاتب ، فإننا نتوقع أن تكون قصصه التالية أفضل وأن تجد لها مكانا مثل كل القصص الجيدة ، فى « إبداع » .

● **محمد عبد اللطيف مصطفى — الإسماعيلية**

لا يمكن أن تتوقع أن نقرأ الفصل الأول من روايتك ، وأنت تقول فى الخطاب المرفق « لى مجموعة منهم قصص طويلة وأخرى قصيرة ، وارسل لكم الفصل الأول ، فإذا كان صالح للنشر ساكون شاكر لكم واوافيكم بالفصول الباقية » .

ومع ذلك . فقد قرأنا الفصل الأول الذى ارسلته ، ونطلب منك أن تعيد النظر فيما كتبت ، وأن تتواضع قليلا إلى أن يمكنك أن تفرق بين نهايات الفصول فى الروايات ونهايات المسلسلات ، فانت تنهى فصلك هذا بقولك « وصر المفتاح فى الباب ، وظهر الجندى وفى يدة » ولابد أن تفرق أيضا بين الحروف فى اللغة العربية ، فكلمات مثل انذق ، واذدادى وعشرات الكلمات المشابهة تجعل كتابة القصة عملاً صعبا للغاية .

● **بصمات على تراب جاف — محمد عباس على — الاسكندرية**

تهبط سيطرة الفكرة وإصرارك على توضيحها بقصتك وتجعلها موضوعاً مباشراً بعيداً عن فن القصة الذى يوحى ويومىء .. فالمراة التى مات زوجها تتصور انه حى وأنه سيحضر فرح ابنتها ، ثم تراه فى صورة ابنه الكبير . ولا شىء غير ذلك .

● **مقهى الامة — شريف زايد — سمنود**

« عند جثوم الليل خرج سعد من بيته المتواضع الذى لا يليق بحضارة القرن العشرين الذى انتهى نصفه ، إنه بيتا متواضع خليق به أن يهدم فوق راس صاحبه دون أدنى عتاب .. » .

هكذا تبدأ قصتك ، وهى كما ترى تحتاج إلى صقل كثير ومراجعة للمعلومات البسيطة التى تخطىء فيها كاعتقادك أن نصف القرن العشرين — وليس كله إلا بضع سنوات — قد مرّ ، وكربطك بين بيت سعد المتواضع وحضارة القرن العشرين ، وإذا تهدم بيت سعد فلمن يكون العتاب ؟ إن الكلمة فى القصة لابد أن تختار بعناية ، لانه من مجموع هذه الكلمات تكتب القصة الجيدة ... بالإضافة طبعاً إلى الأخطاء اللغوية . ولو رجعت إلى قصتك فربما رأيت من الأفضل أن تحذف نصفها أو تكتب قصة جديدة بعد أن تقرأ النصوص القصصية الجيدة ، وهى لحسن الحظ كثيرة وفى متناول الجميع .

● **النصف الآخر — ماء «سني» انتفاضة قلب — احمد النمر — القاهرة**

يجب أن تتخلص من الكلمات والجمل الخطابية ، وأمامك طريق طويلة تبدأ من معرفة المعنى الصحيح لكلمات اللغة حتى لا تقول عن المرأة إن « مشاعرها متلبدة أو « لو رآها أحد أدهش لما رأى » ، وكذلك الأسلوب السليم فانظر كيف تكون الجمل ركيكة حين تكتب هكذا « وانخرطت معه تبادله أسمى آيات ومعانى الحب » أو هكذا « وأنا لى رب اسمه الكريم والقمر يبكى وهو حزين » .

● **الوطن عبر الأثير — خليل فاضل الدوحة قطر**

معالجتك لتجربة الغربة وتمزق الروابط بين الناس وحتى بين أفراد الأسرة الواحدة ، جاءت مباشرة ، لا نستطيع أن نميز بينها وبين ما تنشره الصحف يومياً من احداث ، والقصة لابد أن تكون متميزة ، وإلا كانت خبراً مثل بقية الأخبار .

● **مؤتمر — جمال شاكر هارون — القاهرة**

انت تتصور أن الرجال قد اختفوا من العالم ولم يعد به إلا النساء ، وهن يعقدن مؤتمراً ليبحثن هذا الأمر العجيب .. ولكن المؤتمر لم يتمخض إلا عن هذه الثرثرة النسائية التى نعرفها ، رغم أنك تنسب كل امرأة إلى بلد .. ثم ينتهى المؤتمر وتنتهى به الثرثرة التى نعرف منها أن بعض النساء سعيدات لأن الرجل اختفى وبعضهن فى شدة الحزن ... فأين القصة ؟

● **يارب توبة . مسعد الوقفى — القاهرة**

هذه ليست قصة ،وإنما موعظة مباشرة ، وحتى إذا اعتبرناها موعظة فلن نرى هناك مبرراً للتوبة والندم ، حيث لا نجد شخصيات مميزة فى القصة ، وإنما هى أفكار مجرد هائمة بعيدة تماماً عن أن تؤثر فى القارىء .

ومثلما نقول لكل الأصدقاء يتحتم عليك أن نقرأ كثيراً قبل أن تحاول الكتابة .

الأصدقاء

محمد السيد ابراهيم — الاسكندرية . صلاح محمد عطية — شبرا الخيمة . محمد عبد الرحيم سليمان . جامعة طنطا . أحمد الليثى الشردنى.. أسوان . مجدى محمود جعفر — ديرب نجم . محمد عبد الحكيم حسن — المنيا . شريف الرفاعى — القاهرة . ننتظر منكم أعمالاً قصصية أخرى .

فى أعـــدادنا القادمـــة

■ قصـــائد :

فـاروق شـوشـة
عـلى الصيـاد
ممـدوح عـدوان
وليـد منـير
مصطفـى عبـادة
درويش الأسيوطى
فـاطمـة قنـديـل

حسـن طلـب
ابـو همـام
محمـد بـدوى
عـلى منصـور
عبد المنعم رمضان
محمد احمد محمد
نـاصر فـرغـلى

حلمـى سـالـم

■ قصـــص :

سليمـان فيـاض
احمـد الشيـخ
عبـد الله خـيرت
منـى حلمـى
طـارق المهـدوى
محسـن خضر

خـيري شلبـى
نـعيـم عطيـة
جمـال مقـار
بـهيجـة حسـين
نبيـل نـعـوم
رمسيس لبيـب

■ دراسات ورسائل :

ثـروت عكـاشـة
سمـير سـرحـان
جـابـر عصفـور
سـهـام بيـومـى
ابـراهيم العريس
سمـير فـريـد

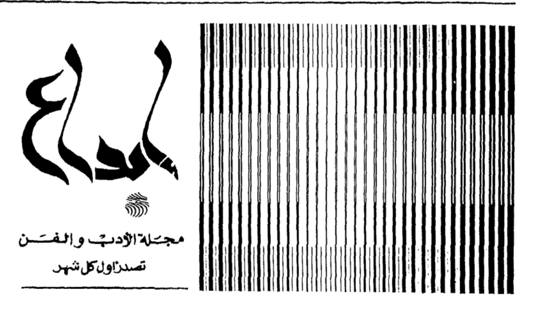
فـؤاد زكـريـا
فـؤاد كـامـل
محمـود العـالم
صبـرى حـافظ
احمـد مـرسى
لطفى عبد البديع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

- محمود أمين العالم
- ألفريد فرج
- إبراهيم فتحي
- أحمد مرسي
- كرم مطاوع
- عبد المنعم رمضان
- جابر عصفور
- سامي خشبة
- صبري حافظ
- محمد سليمان
- سليمان فياض
- محمد عبد المطلب
- صلاح طاهر

العدد التاسع ● سبتمبر ١٩٩١



رئيس مجلس الادارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائبا رئيس التحرير

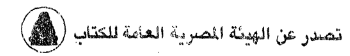
سليمان فياض   حسن طلب

مدير التحرير   عبد الله خيرت

سكرتير التحرير   نمر أديب

المشرف الفنى   نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٧٥٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٨٠٠ فلسا - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ من الدينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٢٥ قرشا - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ٣٠ ريالا - ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة - غزة ٧٥ سنتا - لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن ٥٠ قرشا

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة التاسعة ● سبتمبر ١٩٩١م صفر ١٤١٢هـ

هذا العدد

المقالات والدراسات

(ملف خاص عن يوسف إدريس)

إدريس يوسف غامضا .... أحمد حجازى ٤

هل يموت هذا الزمار .... جابر عصفور ٨

عالم يوسف إدريس القصصى .... محمود أمين العالم ٣٢

« ارخص ليالى » والنص الاستعارى .... ابراهيم فتحى ٤٥

مسرح يوسف إدريس

استطلاع اولى واسئلة لا تنتهى ! .... سامى خشبة ٥٤

« الفرافير » فى زمانها واليوم .... الفريد فرج ٦٣

يوسف إدريس وبعض اوراق من ذكريات ..... كرم مطاوع ٦٧

تجربتى المسرحية مع يوسف إدريس .... هناء عبد الفتاح ٧٢

يوسف إدريس فى عالم

الأطياف .... كمال رمزى ٧٦

يوسف إدريس فى حديث ممنوع .... عبد الرحمن أبو عوف ٨٥

● إيقاعية اللغة فى « زمان الزبرجد » .. ... محمد عبد المطلب ١٨٠

الشعر

فى الزمان واهله .... فتحى فرغلى ٩١

المليجى .... محمد سليمان ١٠١

الفتوحات .... عبد المنعم رمضان ١١٨

قصائد .... ابراهيم داود ١٣٠

اغنية عن الزمن المشتهى...................... إدريس بن الطيب ١٣٨

الغبار .... مصطفى عبادة ١٤٣

القصة

ليلة ارق فى حياته .... سليمان فياض ٩٤

ثلاث قصص قصيرة .... فؤاد قنديل ١٣٧

جوكندا .... كمال الزغبانى ١٣٣

الرقصة .... طارق المهدوى ١٤١

الفن التشكيلى

« داو ستاشى »

اولوية الخامة ، وحياة الاشياء الأخرى عمر جهان

(ومع ملزمة عن اعمال الفنان)

الرسائل

سورات الغضب الزنجى

فى المسرح الامريكى [لندن] .... صبرى حافظ ١٤٦

« استعراض » بيكاسو

من الورق إلى المسرح [نيويورك] .... أحمد مرسى ١٥٤

« دريدا » وميراث « هيدجر » [باريس] ..... وائل غالى ١٦٠

● اصدقاء إبداع ١٦٤



أحمد عبد المعطي حجازي

يوسف إدريس غامضا

الآن يبدو لى يوسف إدريس أكثر غموضا مما كان فى أى وقت مضى .

بالأمس كنت أقرؤه وكنت ألتقى به وأحاوره . كنت أعرفه لحظة بعد لحظة ، وأقرؤه عملا إثر عمل .

لم يكن قد رحل لأسعى إلى امتلاكه كله ، أو لاكتشاف غوامضه ، أو حتى للتفكير فيما هو غامض فيه . فالكائن الحى المملوء بالحياة كأنه دوامة أو عاصفة كيوسف إدريس لا يعطيك هذه الفرصة أبدا ، ولا يتيح لك أن تجعله موضوعا للتفكير والتحليل ، بل هو يأخذك بفنون من حيويته وألوان رائعة من تقلباته تنسيك السؤال والجواب ، وتغفل فيها عن الغامض والواضح .

وكما كان يوسف إدريس يأخذنا بلحظاته الهاربة عن نفسه كلها ، كان يدهشنا بكل أثر جديد من آثاره يستنفدنا به استنفادا ، فلا تبقى لنا طاقة نسترجع بها سوابقه أو نستعجل لواحقه . نوع من المهارة نادر وفاتن ، تلمسه فى يوسف إدريس الرجل ، وفى يوسف إدريس الكاتب ، بل تلمسه فى كل فقرة من فقراته على انفراد .

إن الحركة فى كتاباته عامة وفى قصصه خاصة تنغلق وتنفتح فى حلقات متصلة تكاد فى كل منها تجزم باقتراب النهاية . فقد تأزم الموقف واستنفد الكاتب كل الحيل التى تتوقعها ، ولم يعد أمامه إلا أن يصل بك إلى النهاية وأنت مرتو شبعان لكنه فى كل مرة يعود ليفاجئك بحيلة جديدة كنت تستبعدها أو كانت لا تخطر لك ببال ، يتواصل بها الصراع الذى نتابعه لا مثلا لاعنا فى سرك - إن كانت لك خبرة بالصناعة — هذا الشيطان الخالق الذى يظل يرقص، غامزا لك بطرف عينه ، على حين تحبس أنفاسك مشفقاً أن يفوتك شىء من فنه ، أو أن تنفد طاقتك على المتابعة قبل أن تنفد طاقته هو على التوليد والتشكيل والتخريج .

حتى تجربته مع الموت ، كانت هى الأخرى نوعا من

هذه المهارة العجيبة التى يسميها الأوربيون « فيرتيوزيتيه» Virtieusite ويطلقونها على عمل العازف المنفرد الذى ينطق آلته بالروائع المصونة التى لا يتطرق إليها ولا يفوز بها سواه . فقد ظل فقدانه الوعى حتى سلمنافيه ، ثم إذا به يعود وينهض ويتحدث عن أعماله القادمة حتى أخذنا نستعد لاستقباله ظافرا ، ثم إذا به يخالف توقعنا ويسكت إلى الأبد .

أيهما انتصر على الآخر ، الموت أم يوسف إدريس ؟ لاشك فى أن يوسف إدريس هو المنتصر ، لا باعتباره كاتبا عبقريا لا يجوز عليه الموت فحسب ، بل باعتباره إنسانا أيضا ، إذ يخيل إلىّ أنه كان فى حاجة إلى راحة يأبى الموت أن ينيله إياها ، فغافل الموت ومات !

مات يوسف إدريس فما أشد غموضه الآن ، وما أشد وضوحه ؟

إننى أقرؤه الآن فى نفس واحد . أرحل فى أعماله رحلة أو ليس فى الإلياذة ، لا قارئا محايدا ، بل مغامرا منفصلا كأنى أعيد كتابتها من جديد متقمصا شخصية يوسف إدريس داخلا فى حالاته ، وسالكا تجاربه العنيفة وصراعاته الدامية مع الطغيان الذى كان يهدد حريته ، والداء الذى كان يهدد حياته ، والخوف من انقطاع الوحى الذى كان يصل به إلى حافة الجنون .

هكذا أقرأ الآن أعماله ، قاصدا أن أعيد لها انتظامها الذى فقدته وأنا أتلقاها على مدى الأعوام الأربعين الماضية عملا بعد عمل ، واضعا نفسى فى مكان المؤلف تماما ، أتعرف على العالم الخارجى وأحنو عليه وأكتشف انسانيته فى « أرخص ليالى » وفى « حادثة شرف » وفى « الحرام » ثم أضيق الدائرة وأقصرها على ما يتصل بى أنا بالذات فى « العسكرى الأسود » وفى « البيضاء » ثم أضيقها أكثر حتى لا تتسع لغير رقصتى الانفرادية فى « فيينا ٦٠ » و « نيويورك ٨٠ » . وحين يشتد دورانى حول نفسى وتخف أعضائى وتستلىء بالنشوة الأثيرية وتنبت لى أجنحة كأجنحة جلال الدين الرومى أبدأ طيرانى لأرى الكون كله صورة . متى وأرانى صورة منه فى « الفرافير » الطغيان ليس فردا ، بل هو القانون ، وأنا لست المستعبد الوحيد . ما أبأس أن نعرف ، وما أروع أن ندرك بضربة من خيال ، جوهر المأساة !

لماذا لم انتبه من قبل إلى هذا التشكل المتتابع ، وهذا التحول الدائم لصور الطغيان فى أعماله ؟ إنه شيخ الخفراء ، وزعيم العصابة ، وهو العسكرى الأسود ، وهو الثور الذى يقتل المصارع الإسبانى ، والسيد الذى يقهر الفرفور . الطغيان سيد أعماله كما أنه قانون الكون .

خط أفقى من صور تتناسخ لموضوع واحد ، وهناك خط رأسى من صور أخرى وموضوعات أخرى تتقاطع مع الخط الأول وتعانقه وتفارقه . الطغيان يتقاطع مع الهزيمة ، وينقلب إلى العبودية ، ويؤدى إلى الانحلال ، وينتهى إلى الموت .

ولماذا لم الاحظ من قبل أن يوسف ادريس هجر الواقع الخارجى منذ أواخر الخمسينيات وأصبحت موضوعاته أقرب إلى القصيدة منها إلى القصة ، إذا نكب فيها على عالمه الداخلى كما يفعل الشاعر فى القصيدة الغنائية ؟ إنه يبدأ فى عالم القرية والمدينة ، لكنه يتحول بعد ذلك إلى أزماته الروحية والعاطفية .

أليس هذا الطور سمة شاملة تتجلى فى إنتاج الجيل كله ؟

لقد بدأ صلاح عبد الصبور أيضا من « الناس فى بلادى » لكنه انتقل إلى داخل نفسه حتى وصل إلى « شجر الليل » و « الإبحار فى الذاكرة » .

وأظن أن هذه الملحوظة تصح أيضا على كاتب هذه السطور .

هكذا يتشكل أمامى عالم يوسف إدريس ويتسق ، بينما يفر من يدى يوسف إدريس نفسه ويبتعد ويزداد غرابة وغموضا .

ما الذى جعل يوسف إدريس ينتقل من عالمه القريب إلى العالم الذى رسمه فى ڤيينا ونيويورك ؟ هل هى تجربته فى المعتقل أم تجربته خارج المعتقل ؟ وهل هو انكسار داخلى أم تطور طبيعى ؟

وماذا عن المرض النفسى الذى ظل يعانيه فى السر منذ كان طالبا فى كلية الطب حتى مات ؟

إن يوسف إدريس يروى لنا بعض الأشياء عن نفسه فى أحاديثه واعترافاته التى صدر بعضها فى كتب خلال السنوات الأخيرة ، لكنه يمسك تماما عن الكلام فى أشياء

اخرى كانت شهادته فيها جديرة بأن تبدد كثيرا من الغموض الذى نشعر به الآن ، والذى يحول بيننا وبين فهم افضل لتطورات حياته وتقلبات روحه التى لا شك فى ان اثرها كبير فى إنتاجه .

لقد هيأت لى إقامتى الطويلة فى فرنسا إلماما كافيا بالنظريات النقدية الجديدة واتصالا شخصيا بعدد من المتحمسين لها من أساتذة الأدب الفرنسيين ، فليس جديدا على الكلام عن استقلال الأثر الادبى ، واكتفائه بذاته ، وعدم حاجته إلى ما يفسره من خارجه ، سواء كان هذا الخارج هو المؤلف أو البيئة أو المجتمع ، هذه النظريات ليست جديدة على ، ولست اقف منها موقف المنكر المستخف ، بل أنا افهمها وأتعاطف معها دون أن أجدها مع ذلك كافية ، أو أجد نفسى بالضرورة خصما للنظريات التى تحاول أن توازن بين استقلال النص وعلاقاته مع ما يمت إليه ويحيط به من انسياب وعناصر لا تستطيع حقا أن تقدم لنا فيه تفسيرا جاهزا سهلا ، لكنها جديرة بأن تضيئه وتساعدنا على قراءته .

وفى اعتقادى ان شهادات المؤلفين فى هذا المجال مفيدة جدا ، لا لنقبل كل ما يرد فيها ، بل لنختبرها فى ضوء إنتاجهم ، ونستفيد بما فيها من حقيقة وما فيها من خيال وتلفيق .

لقد كان يوسف إدريس جديرا بأن يحدثنا عن حقيقة علاقته بالماركسية التى ربما ظن القارىء أنها وراء العناصر الوضعية الموجودة فى أعماله ، والحقيقة أن هذه العناصر تعود إلى دراسته للطب اكثر مما تعود إلى الماركسية .

ولقد كان يوسف إدريس جديراً بأن يحدثنا عن علله وأزماته النفسية وتقلباته السياسية ونزواته العاطفية ، لكنه لم يتوقف كثيرا عند هذه الموضوعات التى كان يعلم هو وغيره من الكتاب العرب أن مجتمعاتهم بمؤسساتها المختلفة لا تسمح فيها بقول صريح .

غير أن الذى خسره الأدب العربى حتى الآن بتجاهل هذه المحرمات وعدم الاقتراب منها يكفى ، وأن للكاتب العربى أن يفتح لنا قلبه ويكشف ما انطوت عليه نفسه من الخوف والجوع والشك والعذاب .

لابد أن تتغير الشروط الاجتماعية والثقافية ليفهم الناس هذه الجرأة ، لكن الجرأة مطلوبة أولا لكى تتغير هذه الشروط .



جابر عصفور

هل يموت هذا الزمار؟!

«يموت الزمار وأصابعه تلعب ، فالعزف شكل موجات وجوده ، وحتما يظل يعزف ويعزف إلى آخر الزمن ، فالمسألة ليست هزلا .. إن لها قانونا . وهكذا بدلا من الموت كفًا وكفرا بأداء الدور .. أليس الأروع أن تظل تعزف . مهما بدا عزفك نشازا وشاحبا فحتما سيأتي اليوم الذي يعلو ويجبر الناس من صدقه على السمع . وحتى إذا لم يأت اليوم فماذا تفعل ؟ إنه وجودك ، لا فكاك منه» .

تلك الكلمات هي بعض ما أنهى به يوسف إدريس (١٩ مايو ١٩٢٧ ـ أول أغسطس ١٩٩١) إحدى قصصه القصيرة وهي «يموت الزمار» التي تضمها مجموعته القصصية «اقتلها» التي صدرت عام ١٩٨٢ ، وهي كلمات تصل بين الشخصية القصصية وكاتبها ؟ إلى الحد الذي يجعل من الشخصية قناعا للكاتب ، ينطق صوته ، ويصوغ مشكلته ، ويجسد أسئلته . ولم يكن بطل هذه القصة يختلف كثيرا عن يوسف إدريس ، فالتشابه بينهما يدنى إلى حال من الاتحاد ، فالبطل يعانى حالة إحباط تفقده الرغبة فى العمل ، الرغبة فى الكتابة ، فتفقده الرغبة فى الحياة ، ويغدو فريسة سهلة تنوشها «جلطة» تهدد حياته . ويشعر أن قلبه الذى يكاد يتوقف يعكس حالة قلمه الذى يتأبى على الكتابه ، منذ أن أصابه الاكتئاب من التحولات السلبية للواقع ، وضاع أمله فى المستقبل الذى حلم به . ولكن يتخذ الوعى بفعل الكتابة نفسه شكل الوعى بضرورة الوجود ، والانتصار على معوقاته وتقهر إرادة الكتابة التى هى إرادة الوجود رغبة الموت فيستعيد البطل (الكاتب) ، حياته يسترد قلبه من حافة هاوية الموت ، فى الوقت الذى يستعيد الرغبة والقدرة على الكتابة ، ويسترد الإيمان بها من براثن الإحباط والاكتئاب ، ويدرك أن الكاتب كالزمار لا حياة له دون الكتابة ، فالكتابة شكل لوجود الكاتب وطراز لحياته

ولامعنى لها سوى أن تفجر إرادة الحياة التى لاتلبث أن تتحول إلى مضمون فاعل لحياة الآخرين وبناء الغد الأفضل . وإذا كانت الكتابة انتزاعا للكاتب من الموت فإنها انتزاع للقراء من لوازمه : التخلف والجمود ، الخنوع والاستسلام ، العجز واليأس .

وليس هذا الذى قاله يوسف إدريس على لسان أحد أبطاله شيئا جديدا بالنسبة إليه ، فإيمانه العظيم بالكتابة ودورها فى حياة الكاتب والقراء لم يتزعزع منذ أن بدأ الكتابة مع مطلع الخمسينيات . وهو إيمان أكده مرارا وتكرارا ، طوال رحلته الإبداعية التى دفعته إلى أن يقول عن نفسه ، منذ أواخر الخمسينيات :

«إننى مختلف تماما ككاتب عن هؤلاء الذين يجلسون على مقاعدهم أو فى المقاهى ممسكين بعصا ومسبحة إننى أقفز وأجرى أتفجر وأفكر ، أعانى من الاكتئاب وأفرح أسافر وأقابل الناس ، وأهيم على وجهى . إننى مركب حى فى (نسيج) المجتمع ، فلو أن هذا المجتمع ليس حيا ، لتوسلت إليه بهمس واشتبكت معه فى معارك ، أو حتى لطعنته بقلمى حتى أعيده إلى الحياة» .

وقد ظل يوسف إدريس يفعل هذا الذى يتحدث عنه : يقفز ويجرى يفكر ويتحرك ، يتفجر بالإبداع ويتمرد بالفكر ، إلى أن توفى فى صباح الخميس الموافق أول أغسطس الماضى (١٩٩١) بعيدا عن وطنه ، وعن أمته العربية التى ظل يؤمن أنه مركب حى فى نسيجها ، لاينبغى أن يكف عن العراك والاشتباك والطعن إلى أن تعود الحياة العفية فى الكل الكبير الذى ينمتمى إليه ، فينتقل هذا الكل من التخلف إلى التقدم ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن الضرورة إلى الحرية .

والمفارقة التى تقهر الموت أن يوسف إدريس مات والمزمار فى يده بالفعل ، لم يتخل عنه أو يتركه ، ظل ينفخ وهو ينثر أحلامه ويعيد لأصابعه قدرة الكتابة ، كأنه كان يريد أن يستعيد اللحظة المشابهة التى تجسّدها قصة «يموت الزمّار» ، حين فجرّ البطل إرادة الكتابة وإرادة الفعل المصاحبة لها فى داخله فتفجرت إرادة الحياة ، وانداحت «الجلطة» ، وفى الموت فى مواجهة الحياة المنبثقة . هكذا انتصر الزمار على الموت ، وانتصر القلم على الفناء ، فصدى «العزف المنفرد» يظل «شاهد عصره» ، والكتابة المبدعة تظل باقية فى مواجهة «فكر الفقر وفقر الفكر» ، لايمكن أن تتبدد نغماتها فهى نغمات تتجاوب فى اثنتى عشرة مجموعة قصصية ، وثمانى روايات ، وسبع مسرحيات ، وخمسة عشر كتابا تحتوى من المقالات على مايدعم «الإرادة» التى يجسّدها «جبرتى الستينيات» الذى لم يكف عن الحديث عن «أهمية أن نتثقف ياناس» . وفى كل إنجاز من هذه الإنجازات مايؤكد رسالة الزمار وإيمانه الذى لم يتزعزع بالدور الاجتماعى للكاتب .

— ٢ —

هذا الإيمان بالدور الاجتماعى للكاتب هو الذى جعل الكتابة مرتبطة بتأسيس هوية المجتمع وهوية الكاتب وهوية الكتابة على السواء إن يوسف إدريس واحد من طليعة الكتاب الذين واكب عطاؤهم الإبداعى ثورة يوليو ١٩٥٢ . تصاعدت خطى إبداعه مع صعودها ، وصاغ أحلامها بعالم يتحرر فيه الوطن والمواطن ، وجسّد أمانيها المرتبطة بالعدل الاجتماعى ، واستبق خطاها إلى التقدم . وبقدر ماسجل أفراحه الذاتية بانتصاراتها ، وسعد

باحتفائها به فى موجات مدها ، وبقدر ما دافع عنها ضد أعدائها ، فإنه اكتوى بتناقضاتها ، والقى به فى معتقلاتها ، وشهَّر به من منافقيها ، وانكسر بانكسارها ، وانتكس صحيا أكثر من مرة بانتكاساتها ، لكنه ظل صامدا ينطوى على أحلامها الأولى عن الحرية والعدل والتقدم ، تلك الأحلام التى لم تفارقه منذ وضع ثقته فى حركة الضباط الأحرار ، وأدرك أن «الضابط» الوطنى يمكن أن يكون مفتاحا للمستقبل .

ولم يكن من قبيل المصادفة أنه نشر أول قصة ضمتها مجموعته الأولى بعد قيام الثورة بأشهر قلائل (وذلك بعد خمس تجارب استهلالية عام ١٩٥٠ لم تضمها اية مجموعة له) وهى قصة «٥ ساعات» التى تدور حول اغتيال الشهيد عبد القادر طه ، أحد الضباط الوطنيين الذين اغتالهم رجال الملك فاروق . وكانت القصة فى توقيتها ، ونشرها فى مجلة الثورة الأولى «التحرير» (أول أكتوبر ١٩٥٢) بمثابة إعلان عن العلاقة التى تربط الكاتب الجديد الواعد بالثورة الجديدة الواعدة التى كانت تسعى إلى تحقيق حلم الاستقلال . وبقدر ما كان الاستقلال يعنى تأسيس هوية متحررة للوطن والمواطن ، وتأكيد حضورهما الفاعل فى التاريخ ، كان يعنى تأسيس هوية قومية للكتابة والكاتب ، وتحقيق حضورهما الفاعل فى المجتمع .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشحن قصة «٥ ساعات» منذ البداية ، بملامح هذه الهوية . نراها فى خصوصية الحادث الذى يرتبط بالصراع بين القصر والاحتلال فى جانب والعناصر الوطنية فى الجانب المقابل ، ونراها فى بنية القصة التى تقترب من بنية الحكى الشعبى ، ونراها فى تصوير ملامح الشهيد التى تتحول إلى قسمات ملحمية ، ونراها خلال ذلك كله فى التاكيد المتكرر ، الملحاح ، للهوية المصرية ، هذه الهوية التى تدل عليها ملامح الشهيد التى :

«كانت فيها مصرية ، مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصريتك ويجعلك تعشقها من جديد . وكان أسمر تلك السمرة التى إذا ماتمعّنت فيها وجدت فى صفاتها تاريخ شعاعات الشمس المجيدة التى صنعت الحضارة على جانب النيل . وكان شاربه الأسود الكث يلون تلك السمرة وتستشف منه رجولة ، رجولة تبعث القشعريرة فى الرجال» .

هذه الملامح تتحول إلى علامة رامزة إلى هوية صاعدة أمة تنهض فى ملامح فرد ، هو نواة لكل بطل يأتى فيما بعد ، فقد :

رجلا ككل الرجال ، نما من طمى وادينا ، ومضغ قمحنا ، وارتدى قطننا ، وصنعت أذرتنا خلاياه وكلما اوغلت فى تأملى همت استعيد مافات ، وأرى الأجداد والآباء والشهداء الذين لهم أسماء فوق الرخام ، والشهداء الذين بلا أسماء ولانظام ، وأرى الناس ونفسى وكل من له عرق وكل من له خال ، وكل أولئك القانعين بالألم .

هذا الإحساس المتميز بالهوية تنطقه مجموعة «أرخص ليالى» (١٩٥٤) كلها بأكثر من شفرة ، وتشعه فى أكثر من اتجاه وتستبق به ماسوف يتخلق من إبداع فى السياق المتعاقب لرحلة الكتابة . تنطق بالمعنى الذى يؤكد الهوية الصاعدة للوطن ، مصر أم الدنيا فى قصة «أم الدنيا» ، بلدنا التى ليس لنا سواها ، والتى تنهض من ليل التبعية والظلم لتستقبل فجر الاستقلال بهية ، عفيفة ، كالفلاحة المتطلعة إلى المستقبل الواعد فى تماثيل

منشار ، والتى تحلم كالتحول قرونه ... فى المجموعة الثالثة «جمهورية فرحات» (١٩٥٦) — بيوتوبيا عادلة : مصانع ومدارس ومستشفيات ومقاهى ومغانين وناس فرحين وصحراء مزروعة .

وتنطلقه بلغتها الخاصة ، فى استخدامها للعامية ، منذ العنوان الذى ينأى على اللغة التقليدية ، ويؤسس خصوصية لغة فنية جديدة ، لا تتباعد عن الحديث اليومى للأبطال الناطقين بها ، لغة يفرح بها كاتبها فرحته بتأسيس هوية جديدة لوطنه ، فيلتقط بأذن المحب كل ما يجسد الخصوصية اللغوية لهذه الهوية ، فهو الصوت المختفى وراء « حمزة » (بطل « قصة حب » ١٩٥٦) حين كان حمزة يستمع إلى « عم إسماعيل أبو دومة » :

« وهو يراقب فم الرجل الواسع ينفتح عن الكلمات المصرية الحلوة التى صنعتها إنسانية شعب عريق ، الكلمات التى قد لا تصمد على الريح ، ولكنها رائعة فى نفسها ، وكأنها رسل محملة بالدفء والسلام . »

وهو الصوت نفسه المختفى وراء قناع الراوى فى قصة « هـ .. هى لعبة ؟ ! » (١٩٥٦) ذلك الذى يعلم أن « الردح كالزغاريد فن مصرى أصيل .. فيه تشبيهات واستعارات وكنايات و ... أدب خالص » .

وتشع « أرخص ليالى » هذا الإحساس المتميز بالهوية فى أبنيتها التى تستعيد من أبنية الحكايات الشعبية الكثير ، وتفيد من المخزون الهائل من التجارب والمعارف والصيغ التى يزخر بها الوجدان الشعبى ، ولذلك ضمّت المجموعة إحدى وعشرين قصة ، تبدأ خمس عشرة منها بالصيغة الحكائية « كان ... » وتجلّياتها التى تضعنا فى حضرة تقاليد الابتداء فى القص الشعبى (كان .. يا ما كان) تلك التقاليد التى تتولد منها المسكوكات العامية التى تنساب من « خراطيم الشتائم » التى تتدفق بغزارة فتصيب آباء القرية وأمهاتها » فتكشف عن مأزق عبد الكريم الذى « لم تكن فى عينيه حبة قمحة واحدة من النوم بل كان مخه أروق من ماء الطرمبة » ولا يتباعد عن ذلك ما نلمحه فى هذه المجموعة من تحويل المسكوكة اللغوية العامية إلى صيغة وظيفية تلعب دورا بنائيا فى الحكى ، فتؤكد استدارته اللافتة التى نلمحها فى قصة « شغلانة » على سبيل المثال ، حيث تتحول الجملة « كان عبده فى حاجة إلى قرشين » إلى عنصر بنائى ، يندلح معه الحدث متكررا فى دوائر ، كدوائر الحجر الملقى فى الماء ، إلى أن ننتهى إلى جملة الخاتمة التى تسترجع جملة البداية ، وتؤكد ازدواج دلالة العنوان « شغلانة » .

وإذا كان عبد الكريم وأبو سيد وعبد اللطيف وعوف وغيرهم يجسدون هوية المواطن المصرى البسيط ، الفقير ، الذى يتجه إليه القص وينحاز ، وخصوصية مشكلاته ، والملامح الخاصة للظلم الواقع عليه ، والمحرمات التى تكبل خطوه ، فإن هذه الخصوصية تصل غياب العدل بالفساد الاجتماعى والظلم السياسى ، وتصل الكل بخصال هذا المواطن الكادح الذى يتميز بصبر الجمال التى تشهد وتسمع وتحتمل إلى أن تأتى لحظة الانفجار التى لا تبقى على شىء أو تهاب من شىء . وتنطق « أرخص ليالى » هذه الخصوصية فى سكونها ، حين يخايل الوعى الزائف الأبطال بأن حياتهم لا جديد فيها ، فالناس تولد وتكبر ثم تموت ، والبقرة تدور فى الساقية مغماة لاتدرى أين تسير ، وعيون الساقية تغترف الماء من باطن الأرض وتمتلىء ثم تصبه العيون ليعود إلى الأرض وباطنها ، ولكن «أرخص ليالى» تنطق هذه الخصوصية فى حركتها ، حين يحلم الأبطال بالمستقبل ، أو يضحون بمطالبهم الفردية فى سبيل الجماعة ، أو يكسرون جدار

الإذعان بالتمرد على ظالميهم ، أو يعانون قدر التحول من القرية إلى المدينة ، على نحو ماعانى الأسطى محمد فقدان سيطرته على «المكنة» التى أسلمت نفسها إلى «الأسطى الذى جاء من مصر ، والذى يرتدى عفريتة آخر الزمان» ، تماما كما أسلمت فتحية نفسها بعد ذلك بسنوات ، مستجيبة إلى قدرها المتمثل فى «الافندى» القاهرى فى «النداهة» (١٩٦٩) .

وإذا كانت الصدمة التى تصحب التحول من عالم القرية إلى عالم المدينة تومىء إلى إشكال الهوية الذى لايفارق وعى ناس «أرخص ليالى» فإن هذا الإشكال يفرض نفسه بإلحاح أشد ، خصوصا عندما يبدو الآخر ،. الأجنبى الغريب ، فى هذا الوعى ، بوصفه علامة على التقدم وسؤالا مستفزا مطروحا على الهوية . ومانراه فى «أم الدنيا» حيث تؤكد المقارنة بين «مصر بلدنا» وبلدان «الآخر» ، على الضفة الأخرى من البحر ، خصوصية الوطن وناسه لتبرز معنى الهوية ، نراه فى الشعور المتناقض لعبد النبى أفندى فى «الحادث» ، إزاء طفل «الخواجة ابن الجنية» بصفرة شعره ونظافته وهندامه وثباته واطمئنانه وثقته ، مما يدفعه إلى المقارنة بينه وابنه الكبير محمد ، بيده الخشنة الماسكة طول النهار بلقمة العيش المغموسة فى العسل الأسود ، والعسل يتساقط منها على الأرض وفوق جلبابه وداخل صدره ، والذى يضع رأسه خجلا بين فخذيه إذا أقبل ضيف ، وما إن يبدأه أحد بالكلام ــ أى كلام ــ حتى يتراجع خائفا قائلا بصوت كمواء القطط : «ياأما .. ياما تفاحة» . ويطرح عبد النبى على أحلامه السؤال : أياتى يوم يرى فيه محمد راكبا قاربا وحده ، عابرا النيل ، فى ملابس بيضاء نظيفة ، وقد استوى شعره ولمع ، ووجهه أبيض غير خائف من الماء ولايقيم وزنا للبحر العريض ؟

ــ ٣ ــ

هذا الوعى بهوية الأنا يبدأ من «أرخص ليالى» ولايتوقف عندها ، وينسرب فى علاقة الأنا بالآخر التى تضع مجرى متميزا فى كتابة يوسف إدريس ، من الزاوية التى تجعل الوعى بالأنا هو دائما ، وبشكل ما وعى بالآخر ، والتى تجعل الوعى الآخر وعيا بالأنا فى الوقت نفسه خصوصا حين يبدو «الآخر» فى هذه الكتابات ملتبسا مزدوج الدلالة ، لايفارق النموذج الذى تتطلع إليه «الأنا» فى أحلام الحرية والعدالة والتقدم ، وفى الوقت نفسه لايفارق صورة المستعمر الأجنبى ، حامى علاقات الاستغلال ، ومنبع التبعية الذى يعمل على نفى أحلام الحرية والعدالة والتقدم .

هذا التضاد فى علاقة الأنا بالآخر هو النغمة الأساسية فى «السيدة فيينا» (١٩٥٩) و «البيضاء» (١٩٦٠) و «رجال وثيران» (١٩٦٤) و «نيويورك ٨٠» (١٩٨٠) وللبيضاء وضعها الخاص فى هذا السياق ، فقد بدأ يوسف إدريس كتابتها عام ١٩٥٥ وأتمها عام ١٩٦٠ ، حين أخذ ينشرها مسلسلة فى جريدة الجمهورية . مؤكد أن هذا الوضع الخاص للرواية يرتبط بمواقف يوسف إدريس المركبة ، المتوترة ، داخل فصائل اليسار التى انتمى إليها بأكبر من معنى . ولكن هذا الانتماء نفسه له دلالة فى هذا السياق ، من الزاوية التى تؤكد الهوية فى علاقة الأنا بالآخر النظير والنقيض .

إن «البيضاء» رواية تنبنى على تعارضات ثنائية لافتة ، تضع البطل «يحيى» ، منذ البداية فى علاقات من التشابه والتضاد التى تصله بتجليات الآخر وتبعده عنها فى آن وعلاقة التقابل التى تحدد صلته بسانتى (البيضاء) هى علاقة تسقط التقابل اللونى على التقابل

المزاجى (بين الساخن والبارد) والفكرى بين رجلٍ أسمر من مصر وامرأة (بيضاء) من أوربا . وفى الوقت نفسه ، تجعل من هذا التقابل صورة منعكسه أو موازية ، للتقابل الذى يباعد بين يحيى والبارودى ، فالبارودى هو الصورة الذكرية للطبعة المصرية من النموذج الأوربى تمثله سانتى . إنه مصرى دما ولحما ، ابن شيخ متخرج من الأزهر ، يعيش فى المغربلين ، ولكنه لايفكر كمصرى لأن عقله «عقل خواجة» ، حتى فرنسيته يحاول أن لاتحمل النبرة المصرية ، فهو واحد من حركة تتلمس طريقهافى الظلام الكامل ، وليس هناك مايهديها إلا شعاع واحد قادم عبر البحر» . وكان يتكلم عن مصر أمام يحيى الذى يحس أن مصر التى يتكلم عنها البارودى ليست مصر التى يعرفها ، وعن الثورة التى كان يحيى يحس فى أعماقه أنها ثورة غريبة عنه تماما كأنها ثورة أجنبية . وحتى الكتب التى كان يحملها كانت كتبا فرنسية لاصلة بين عالمها والعالم الفعلى الذى يعيشه يحيى .

أما علاقة يحيى بسانتى فهى كالعلاقة بالبارودى ، محكوم عليها بالتمزق بين نقائض التضاد العاطفى منذ البداية ، وتنتهى بالقطيعة التى هى المحصلة الطبيعية لنقائض التضاد . وسانتى نفسها تتمزق بين صورة وهمية ، مثالية كأنها فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى ، فهى ليست مجرد فتاة أو امرأة عادية ، بل «ظاهرة شاذة ، كائن خارق للعادة» ، وتبدو «كأنها إحدى المحرمات» . ولكن من المحتمل أن يكون والد هذه القديسة خواجة من أصحاب الأطيان كالخواجة الذى كان يعمل عنده والد يحيى فى المنصورة وفصله من عمله . وذلك احتمال كان يدفع يحيى إلى أن يطرح على نفسه السؤال : لماذا لاتنتقم لكرامة ابيك فيها ؟ لماذا لاتغتصبها فورا وتطرحها تحت أقدامك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم ؟ . والمؤكد أن حضور هذه القديسة الملتبسة الملامح كان يؤكد اغترابها عن عالم البطل ، من الزاوية التى كانت تشير إليها كلمات سانتى : «كل عائلة تغادر بلادها وتهاجر تصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائما وفى أى مكان» .

ولقد كان يحيى الذى يعانى مأزق الهوية ، فى علاقته بسانتى ، يعشق بطبيعته كل ما هو أوربى ، النظافة والسكون والنظام والفن ، ويتمنى أن يصبح وطنه فى مستوى لايقل عن المستوى الذى وصل إليه «ذلك الكائن الأبيض المعقد ذو الوجه الأحمر» لكنه لم يتمن أن يكون أوربيا قط . كان يتمنى فى أحلامه أن تكون له قدرة مثل «قدرتهم العجيبة على الإبداع والنظافة والنظام» ، ولكن من حيث هو «ابن عرب» ، دون أن يكون مستعدا لتغيير شعره واحدة منه ، فالآخر يظل هو «الاحتلال»و «العدو» والقوى المستغلة ، وكراهيته له كإعجابه به تدفعه إلى تأكيد هويته إزاءه . ومن الطبيعى — والأمر كذلك — أن يتباعد عن طريق البارودى فيبحث عن خصوصية تميز ثورته هو ، ثورة بلده التى تبحث لنفسها عن طريق خاص لاتبعية فيه لشرق أو غرب ، حتى الاشتراكية الأوربية كان يحسب دائما أنها غريبة عنه بقدر قرب النظرية منه ، فهى أسلوب «خواجاتى» ونحن فى حاجة إلى أساليب أخرى «من صنعنا نحن» . هكذا بدأ يبحث فى مشكلات بلده» بالطريقة المحلية وباللغة التى يفهمها شعبنا» ، وأخذ يردد شعارات «أقرب إلى طبيعتنا وروحنا من الشعارات العالمية التقليدية المحفوظة» وانتهى إلى أن التقدم الحقيقى هو «أن نهيىء للناس فرصا أكبر وأوسع لكى يحددوا هم أهدافهم ويسيروا نحوها بالسرعة التى يرونها تتناسب ومقدرتهم .

وإذا كان يحيى «الفلح» «المتعصب لقوميته» و «الشعب أكثر من اللازم» ، كما يصفه رفاقه فى التنظيم السرى الذى كان منتسبا إليه ، قد انتهى فى علاقته بالنموذج الأنثوى الأوربى (سانتى ــ البيضاء) إلى الفشل فإن هذا الفشل يعادل رفضه للتبعية التى كان يمكن أن يفرضها عليه النموذج الأوربى فى الثورة والفكر . وكان يدرك أن علاقته بسانتى ليست مجرد قصة حب أخرى ولكنها تجربة حياة كاملة ، تجربة تعنى أن صفارة البدء قد انطلقت وأنه ينزل الحلبة ليبدأ أول صراع ينشب بين الواقع ومايريد . وبقدر ماكان يتخلى عن «وحدة الثورة العالمية» حلم أقرانه فى التنظيم ، كان يقترب دون أن يعلن من مبدأ «خصوصية الثورة العربي» الذى اقترنت به ثورة يوليو ١٩٥٢ فى بحثها عن داخل «مشروع قومى» تتحدد ملامحه فى علاقة تعارض مع «الآخر» النقيض والصديق على السواء . (ويمكن فى دراسة أخرى الكشف عن أكثر من مستوى للتناص بين «خطاب» يحيى الذى يكشف عن أيديولوجيته الفردية والخطاب السياسى لثورة يوليو فى أجهزتها الأيديولوچية) .

والواقع أن يحيى أحد نماذج البطل الروائى المثقف ، المتولد عن المشروع القومى ، فى إشكالية هذا المثقف الموزع جذوره الريفية وطموحاته المدينية ، والممزق الهوية بين الأنا والآخر ، والذى انطوى على تضاد عاطفى (وعقلانى ؟) بين عالمية الثورة ومحلية الانقلاب ، بين الإعجاب بحكم العسكر والنفور منه ، أى بين دعم ما كان يسمى «حكم البكباشية» الذى قضى على الملكية وحارب الإنجليز ، من أجل استقلال الوطن والنهوض به ، ورفض هذا الحكم فى عدائه للديمقراطية وحرية المواطن وحقوق الإنسان . وليس من العسير إقامة موازاة بين «يحيى» والمؤلف المضمن فى الرواية ، أو حتى المؤلف المعلن فى الواقع ، فالتعارضات الحادة التى انطوى عليها يحيى هى تعارضات انطوى عليها يوسف إدريس وغيره من المثقفين الوطنيين فى علاقاتهم الإشكالية بالمشروع القومى وهى علاقات مزقت هؤلاء المثقفين بين أقصى درجات الأمل فى إنجازات دولة المشروع القومى وأقصى درجات الإحباط بانكسارها ، وجعلت حضورهم كالوتر المشدود ، باستمرار ، بين تناقضات التأييد والإدانة ، أو قبول احلام المشروع القومى ورفض التسلطية الكامنة فى اس دولته . وبقدر عظم الآمال التى انطوى عليها هؤلاء المثقفون كان الإحباط الذى تكاثف مع هزائم الستينيات وتراجعات السبعينيات ، على نحو أودى بالاستواء النفسىّ والجسمى لهؤلاء المثقفين ، وأذوى أوراق حياتهم التى صوحت قبل الأوان (ولنتذكر نجيب سرور وصلاح عبد الصبور وصلاح جاهين وأمل دنقل وضياء الشرقاوى وزهير الشايب ومحمود دياب ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وعبد المحسن بدر .. الخ) .

لكن يجب أن يظل نموذج البداية الواعدة ، البداية التى لم تقض على آمالها التناقضات (الثانوية ؟) مع السلطة السياسية التى اعتقلت مخالفيها . وقد اعتقل يوسف إدريس ، كما اعتقل يحيى ، فى أعقاب أزمة مارس ١٩٥٤ (أزمة الديمقراطية) فى أغسطس ١٩٥٤ ، ولكن سرعان ماخرج من السجن ، فى سبتمبر ١٩٥٥ ، ليكتب فى جريدة الثورة» «الجمهورية» ، بعد أن أصدر فى يناير ١٩٥٦ «قصة حب» حمزة الوجه الشعبى الخالص من يحيى وليس نقيضه ، حمزة الذى يؤمن أن شعبنا «فيه ثورة مقاومة لايمكن تصورها» . تظهر فى اللحظة المناسبة لتكتسح أذناب المستعمر ــ «الآخر» ــ الذى عاود هجومه فى أكتوبر من العام نفسه ، فأعاد الوحدة بين

الأخوة الأعداء الذين وقفوا جميعا «جبهة واحدة من أجل حماية استقلال الوطن وسحق القوى المعتدية» تحت قيادة «القائد والبطل جمال عبد الناصر ، كما يقول تقديم مجموعة «البطل» التى أصدرتها دار الفكر» ليوسف إدريس عام ١٩٥٧ بعد انتهاء العدوان الثلاثى وانتصار إرادة التحرر الوطنى للأنا القومية فى مواجهة الوجه القبيح للآخر ــ الاستعمار .

وفى هذا السياق من التحرر الوطنى ، حيث يبسط البطل الشعبى ملامحه ، يتصاعد الشعور بالهوية ، ويسقط نفسه على المكان الذى يعكس وعى الشخصيات ، فتغدو عاصمة الوطن (القاهرة) أم الدنيا الحمى ، نسمة الحب الدافىء ، فيها كل مايغرى بالبعاد ، ولكن فيها ماهو أروع من القرب والبعد والمتعة والسعادة ، فيها الحياة . ويكتب يوسف إدريس فى «الجمهورية» :

إننى لا اعرف ماذا فينا نحن المصريين يجذبنا ــ كالطيور بشدة وبقوة وباستماتة إلى هذه البقعة من سطح الكرة الأرضية ، وكأنما قد دفن لنا فيها «عمل» أو شددنا إليها بتعويذه . فى قلب لندن فى ميدان ريجنت أو بيكا ديللى ، الأنوار والفتارين والحركة الهائلة المائجة والمتعة على قفا من يشيل وسحر الحضارة الأوربية الخارق ، ولكنك فى لحظة تذكرها تومض قاهرتك فى مخيلتك فكأنما يومض الحق .

هذا الومض المفاجىء بالانتماء للمكان ، فى حضرة الآخر ، وبقدرة المكان التى تنقض سحر الآخر هو الذى ينفجر فى وعى «مصطفى» ، فيبطل سحر «السيدة فيينا» ، ويدمر الأسطورة التى تنهض عليها الرمزية الأنثوية للآخر ، حيث يقابل مصطفى «بيضاء» أخرى . إن مصطفى «الحرك» «الفهلوى» الذى لايترك فرصة للتنكيت أو «القفش» إلا انتهزها والذى «موته وموت من يحاول استكراده او الضحك عليه» يذهب إلى فيينا «وفى نيته أن يغزو أوربا المرأة» ، وفى سمعه صوت أصداء اسمهان فى أغنيتها الشهيرة «ليالى الأنس فى فيينا» ، وهى أصداء تصنع للأغنية دورا بالغ الأهمية فى علاقات التناص التى تبنى عليها القصة والتى تنتهى بتدمير أوهام مصطفى (أو «درش») عن ليالى الأنس الأوربية التى لم يتحقق منها ، وفى أوربا ، سوى اصداء ليالى انس مصرية ! .

والحكاية ــ إذا استخدمنا لغة يوسف إدريس ــ أن مصطفى موظف مصرى سافر إلى أوربا ، وفى فيينا يبحث عن أمرأة أوربية تحقق حلمه القديم فى «أن يغزو أوربا المرأة «(الحلم الذى يظل نغمة متكررة الرجع ابتداء من «علم الدين») ويصطدم فى الميدان بجنود أمريكان يمثلون «الاستعمار الأمريكى الجديد» ، ويعثر اخيرا على أمرأة احلامه الأوربية ذات الشخصية والحضارة وتتطلع إليه المرأة لتعثر فيه على فتى أحلامها الشرقى الذى داعب خيالها أيام المراهقة ، أيام أن كانت تحلم بأمير شرقى أسمر ، ممتلىء بالرجولة ، ذى جوار وحريم . ولكن الحلم يتبدد فى عينى الطرفين على السواء . فالمرأة موظفة مثل مصطفى ، وأم وتستخدم الأشياء نفسها التى يستخدمها ، ولاتنجح فى الاندماج معه جنسيا إلا بعد أن تخيلته زوجها الغائب عنها . ومصطفى ــ بدوره ــ يفر من عجزه المحيط بذكرى زوجه «نوسة» التى لولا استعادته انوثتها ما استطاع أن يلعب دور الرجل أصلا وعندما يأتى الصباح لايبقى من الأوهام سوى سخرية الواقع ، لا «ليالى انس فى فيينا» ولا «سيدة فينا» ، ولا ليل أوهامنا عن الآخر بل نهار واقعى حاد ، وغربة باردة ترد مصطفى إلى «السيدة زينب» . وكأن كل اتصال

بالآخر محكوم عليه بالعجز ماظل بعيدا عن الهوية ، وماظل فى منطقة الأوهام .

ولكن «السيدة ڤينا» لاتنفى أى لقاء بين الأنا والآخر إن اللقاء ممكن على المستوى الإنسانى الذى يكمن وراء الخصوصية ولاينفيها . من هذا المنظور ، اكتشفت السيدة ڤينا وراء القناع الوهمى لأميرها الشرقى زوجها الغائب ، واكتشف مصطفى وراء قناع السيدة ڤينا ، بعد أن انقشعت أوهامه ، ملامح زوجه فى القاهرة . كأن الجذر الإنسانى كامن وراء الخصوصية . وتدور دلالة الراوية تحديدا حول تدمير الوهم الزائف عن الآخر ، وعن الأنا فى علاقتها به ، بواسطة المفارقة الحادة ، كالنكتة ، التى باعدت بين الرجل والمرأة فشدت البيضاء الأوربية إلى عالمها ، وجذبت مصطفى إلى عالمه . وتنتهى أسطر الرواية بالشعور الذى سيطر على مصطفى الذى «كان قد بدأ ينبثق فى نفسه حنين غريب جارف إلى بلده ، وعائلته الصغيرة ، والدنيا الواسعة العريضة التى جاء منها» .

ولايتحقق التواصل الإنسانى مع الآخر ، فعلا ، إلا فى «رجال وثيران» ، ربما لأن مصارع الثيران مثلنا ، ضحية للاستغلال ، فالولد المصارع انطونيو الذى ينجذب إليه البطل يموت لكى تزدهر السياحة ، وتستقبل إسبانيا فى موسم المصارعة ربع مليون سائح يوميا وينفقون كذا مليون دولار ليشاهدوا ثورا متوحشا يصرع إنسانا ويمزقه بطريقة قانونية جدا وبطولية جدا وممتعة جدا جدا . هذا المصارع الضحية الذى يتحول إلى شاهد على العالم الرأسمالى هو الصيغة الذكرية للمرأة الضحية ــ البغى ــ فى المجتمع الأمريكى فى «نيويورك ٨٠» .

وإذ تصل «نيويورك ٨٠» ما انقطع من دلالات سابقة فإنها تقيم الوصل بالبدء من تجارة الجنس التى رأينا مجلاها فى «السيدة ڤينا» ، وفى الدور الذى يلعبه الدولار فى «رجل وثيران» ، وذلك من خلال حوارية طويلة مع بغى عصرية تحمل من الشهادات مايخلب اللب . وتهدف الحوارية كلها إلى إدانة المجتمع الأمريكى الجديد ، بواسطة جمل خطابية يرددها البطل الذى يقول : «إنى لشمئز من حضارة تصعد بسمو علمها إلى القمر ولازالت تنحط بجسدها إلى مدارك الرقيق الأبيض والأسود» .

وتظل الحوارية تجسِّد التضاد العاطفى المتكرر إزاء العالم المتقدم ، وتنبنى بواسطة الثنائية المتعارضة نفسها ، التى تضع النقيض إزاء نقيضه . ولكى يقاوم النقيض الذكر (الأسمر) نقيضه الأنثى (البيضاء) يعود إلى جذور الهوية يسترجعها كأنها التعويذة التى تحميه من الغواية ، فيصل ذكريات مدرس العربى (ولاحظ دلالة اللغة المرتبطة بالقومية) بحلقات نضال وطنه ضد الآخر ، منذ حفر قناة السويس إلى أن شق الوطن برأسه السطح واستقل لتصبح له أسسه وجذوعه التى قاومت التبعية لأوربا العجوز ، وتحاول مقاومة التبعية الجديدة لأمريكا «الغابة المتوحشة الحديثة» . والتعويذة نفسها ، من حيث مغزاها ، لاتختلف كثيرا فى وظيفة منطوقها عن الدلالة التى قصدت إليها البيضاء الأمريكية عندما قالت للبطل : «أنت إنسان أمك وأبيك وعائلتك ومجتمعك» فردته إلى هويته ، فى سياق المواجهة التى حوّلت الوعى بالآخر إلى وعى بالأنا . ولذلك تنتهى الرواية بكلمات لاتشير إلى عالم الآخر بل إلى واقع الأنا ، فى علاقة التبعية التى يكرسها بعض أبناء هذا الواقع الذين لايمتلكون شجاعة البغى ولايكفون عن فعلها ، فيتوجه إليهم بكل الثمانينيات (الذى بعد العهد بينه ونظائره فى الخمسينيات) بآخر

كلمات روايته التى تقول : «متى ياإلهى تعطى بعض الرجال شجاعة بعض البغايا» .

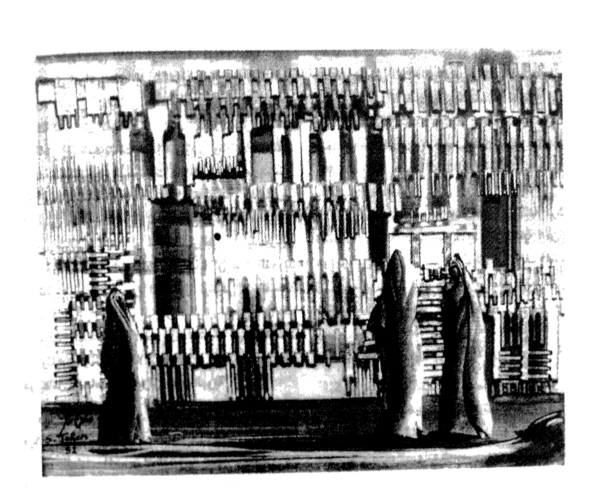
— ٤ —

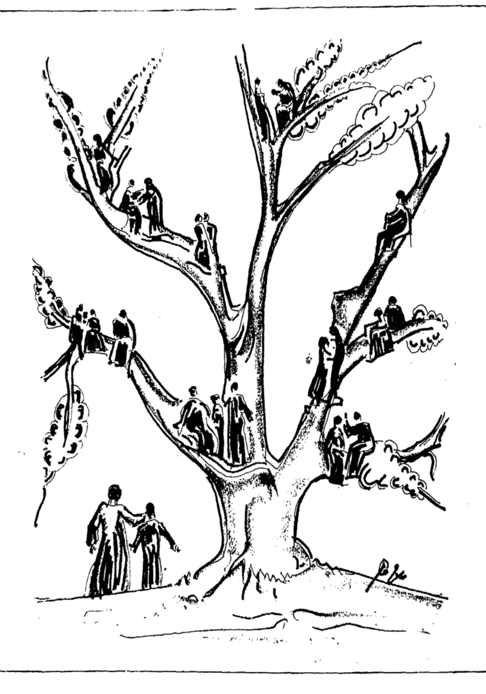
هذا الوعى بالآخر الذى هو وعى للأنا لايمنح الآخر حضورا حقيقيا فى العالم الروائى ليوسف إدريس ، أعنى أنه لايمنح الآخر الوجود إلا من حيث هو اداة ، أو مرآة ينعكس عليها وعى الأنا ، أو تكتشف فيها هويتها ، دون أن تتحول المرآة نفسها إلى حضور مقابل ، أو مواز ، أو مكافىء ، يمكن أن يغتنى بالحوار ويغنى علاقات التقابل ولذلك فإن كل شخصيات الآخر تبدو أكثر تسطحا بالقياس إلى شخصيات الأنا ، وتؤدى وظائفها بوصفها كاشفة فحسب عن شخصيات «الأنا» ، ومن ثم يستبقى القارىء التفاصيل الحميمة المتعارضة المتصارعة للحضور المتعين ليحيى ومصطفى وغيرهما ، ويغيب حضور سانتى أو لورا أو غيرهما تدريجيا ، أو يتحول إلى نوع من التجريد التمثيلى . وأحسب أن هذا التجريد التمثيلى هو المقصود من الحضور الوظيفى لشخصيات الآخر فى روايات يوسف إدريس ، فليس المقصود فى هذه الروايات اكتشاف الآخر فى ذاته ، بل اكتشاف الأناوتأكيد هويتها فى علاقتها به ، أو فى مقابله من حيث هو عامل مساعد فى إبراز هذه الهوية .

ومايحدث فى الراويات يحدث فى القصص القصيرة . ويكفى أن أشير إلى «معاهدة سيناء» (١٩٦٣) حيث يلفتنا نموذج العامل المصرى «النمس» الذى يستغنى عن المهندس الأمريكى والمهندس الروسى ، بعد أن يتشرب خبرتهما معا ، ويقوم بتركيب قطع الغيار الأمريكية ، والتصرف فى أجزائها إلى أن تطابق الماكينة الروسية ، وينجح فى ذلك كل النجاح . وعندما تعمل الماكينة ، التى أصبح نصفها روسى ونصفها أمريكى وعقلها مصرى فإنها تؤكد منظور الراوى الذى يتولى صياغة الحدث ، بطريقة تجعل منه أمثولة على ماكان يتطلع إليه «يحيى» فى «البيضاء» وإذا عدنا إلى القصة مرة أخرى لنقيم موازنة بين حضور «النمس» وحضور المهندس الأمريكى أو الروسى ، لم نجد لهما سوى الحضور الذى يتحول إلى وظيفة للكشف عن الحضور الأساسى لخصوصية «النمس» ممثل الأنا الذى يتبدع لنا بتفاصيله الحميمة الصغيرة التى لاتفلت حتى بنُصَرَةُ الأيمن المبتور ، فالوعى بالآخر ، دائما ، هو وعى بالأنا ابتداءً ، ويسير فى اتجاه واحد باستمرار ، بقصد تأكيد تميز هذه الأنا ، وذلك ملمح آخر من الملامح الملازمة للمشروع القومى فى تأسيسه لهويته .

ولكن الوعى بالآخر ولايؤدى دوره بوصفه موضوعا قصصيا ، فى كتابات يوسف إدريس الإبداعية ، من حيث هو جزء من منظور الراوى أو البطل أو المؤلف المضمن . إن له حضوره إلى جانب ذلك ، بوصفه جانبا من وعى الكاتب بالكتابة نفسها . بعبارة إخرى ، إن وعى يوسف إدريس بضرورة الكتابة التى تغير الواقع كان وعيا بتأسيس كتابة مغايرة لكتابة الآخر منذ البداية .

كيف يمكن أن اكتب «قصة مصرية جدا» ؟ او ارسم صورة «جيوكندا مصرية» ؟ وكيف تحافظ فوزية فى «قصة حب» على هويتها فلا تغدو تقليدا لغيرها ، بالمعنى الذى غدت به «زينب» فى رواية محمد حسين هيكل مجلى محليا من «غادة الكاميليا» ؟ وكيف يجسد حمزة خصوصية البطل المصرى ، المتولد عن مركز التفاعل المستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة





المبعثرة حولها ، حيث يلتقى الفلاحون القادمون إلى مصر ، وقد أخذتهم رهبة المدينة ، والعمال الحاقدون على المدينة ولايجدون منها خلاصا ؟ كيف يمكن أن نكتب عن «الأرض» على نحو مافعل عبد الرحمن الشرقاوى عام ١٩٥٣ (حيث نشرت روايته مسلسلة فى جريدة المصرى قبل صدورها فى كتاب عام ١٩٥٤) ولكن دون أن تكون معركة صغار الفلاحين ضد كبار الملاك فى القرية الإيطالية «فونتمارا» التى كتب عنها اجناتسيو سيلونى إطارا مرجعيا خفيا ، أو حتى لا واعيا تستهدى به أحداث معركة الفلاحين فى قرية «وصيفة» ؟ وكيف تتحول الكتابة الواعية بنفسها ، فى مقابل الآخر على هذا النحو ، إلى سلاح يدعم نضال جماهير الشعب ، فى جبهة المعركة الوطنية والاجتماعية والقومية ؟ تلك الأسئلة التى كانت تؤرق يوسف إدريس عندما بدأ الكتابة ونشر مجموعته الأولى عام ١٩٥٤ . وهى نفسها الأسئلة التى ظلت تؤرقه طوال رحلته التى انتقلت من «جمهورية فرحات» (١٩٥٦) إلى «البطل» (١٩٥٧) و«اليس كذلك» (قاع المدينة» ١٩٥٧) و «حادثة شرف» (١٩٥٨ و «آخر الدنيا» (١٩٦١ و «لغة الآى آى» (١٩٦٥) و «النداهة» (١٩٦٩) و بيت من لحم» (١٩٧١) و«أنا سلطان قانون الوجود» (١٩٨٠) و «اقتلها» (١٩٨٢) وأخيرا «العتب على النظر» (١٩٨٧) ، والتى كانت وراء «قصة حب» (١٩٥٦) و «الحرام» (١٩٥٨) و «السيدة ڤيينـا» (١٩٥٩) و «العيب» (١٩٦٠) و «البيضاء» (١٩٥٥ ــ ١٩٦٠) و «العسكرى الأسود» (١٩٦١) . كل مافى الأمر أن الأسئلة الأولى كانت تفسح السبيل لأسئلة جديدة مضافة مع الوقت ، ترتبط بتغيرات الواقع ، وتحولات الخبرة الإبداعية ولكن الأسئلة التى ارتبطت بخصوصية القصة المرتبطة بخصوصية الواقع ، ودور هذه الخصوصية فى تغيير الواقع وتأسيس هويته لحركة الكتابة فيه ظلت أساسية فى مشروع يوسف إدريس الإبداعى منذ البداية التى افتتحتها «أرخص ليالى» .

ولم تكن هذه البداية بمعزل عن المشروع الأساسى الصاعد ، وخطابه السياسى الفكرى الإبداعى المهيمن على الخمسينيات ، أو المنطوقات الموازية التى كانت تؤكد أنه كلما ازدادت معرفة الكاتب بالواقع الذى يعيش فيه ، وتعمقت خبرته به ، ومشاركته الفعالة فيه ، واتسع إدراكه لما يتضمنه من عوامل اجتماعية متصارعة متشابكة ، تضاعفت مقدرته الفنية أصالة وإحكاما . وكان يوسف إدريس يتحرك فى سياق الدوائر المتولدة عن هذه المنطوقات والمؤلّدة لها فى آن .

لا أعرف كيف كان يتقبل ماكان يذهب إليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وغيرهما من منتجى الخطاب الماركسى ، عندما كانا يؤكدان أن العقل الإنسانى واحد مشترك فى خصائصه الجوهرية ، وأنه ليس ثمة عقل شرقى وعقل غربى أو ثقافة شرقية وثقافة غربية ، وإنما هى اختلافات تقوم على أساس تغاير الملابسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاقتصادية . ولكنه كان يشعر أن بعض منطوقات الخطاب الماركسى ، فى هذه الفترة ، تؤسس للفن من منظور لايقل اغترابا عن منظور البارودى فى «البيضاء» . ولم يكن يعنيه أن يكتب مثل هذا الكاتب أو ذاك فى العالم الراسمالى أو الاشتراكى ، أو على الأقل كان هذا ضمن مشروعه ، وإنما كان همه أن يؤكد أن «القصة المصرية» شىء مختلف فى أشخاصها وطريقة سردها وموضوعها ، وأن الفن كله ظاهرة إنسانية محلية وليس ظاهرة إنسانية عالمية وكان يقول ، الفن ظاهرة إنسانية محلية . وهو فى

هذا يختلف عن العلم ، فالفن يجب أن يعبر عن إنسان معين ، فى حين أنّ العلم ليس كذلك . قراءاتى دعمت رأيى بأن ينبع الفن من داخلنا ومن أرضنا فلا بد أن تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاما عن القصة الروسية مثلا . ليس هذا فقط ، بل إنه يجب أن يكون لكل منا قصته الخاصة وتطوره الخاص .

ولابد أن يذكرنا هذا القول بما كان يقوله المؤلف المضمن على لسان يحيى فى رواية « البيضاء » عن البارودى الذى كان ، بدوره ، قنـاعا لبعض الماركسيين الذين كانوا يتحدثون عن وحدة الثورة العالمية فى الواقع التاريخى للرواية . ويكرر يوسف إدريس هذا القول فى الكثير من كتاباته ، ليؤكد :

أن مشكلتنا الرئيسية نحن المثقفين فى آسيا وأفريقيا أن معظم عقولنا ليست سوى نسخ بالكربون لعدة كتب أوربية ، إلى درجة أن بعضهم يعتبر الجهل بالثقافة الأوربية جريمة كبرى ، فى حين أن الجريمة الأكبر أن نكون جاهلين بثقافتنا نحن وأنفسنا .

إن الحضارة الأوربية ، فى عالمها الاشتراكى أو الرأسمالى ، فيما يذهب يوسف إدريس ، ليست سوى أسلوب من أساليب كثيرة . وعندما نترك . « أسلوبنا الأصيل » ونتبنى أساليب الغير فإننا نمسخ شخصيتنا ونزيف حضورنا ونقضى على أصالتنا :

إن بعضنا يكتب لأنه يريد أن يكون كاتبا كسارتر وهيمنجواى ، وبعضنا يفضل أن يكتب المسرح ليكون كشكسبير .. إنى أحلم أن نصل إلى اليوم الذى نكتب فيه لأننا نحب شعبنا ، ونحبه أن يكون أكثر الشعوب أدبا وذوقا وأخصبها إنسانية ، نكتب بدافع من واجب ملح نحسه إزاء مواطنينا ولا نملك إلا أداءه ، نكتب لا لأننا نريد الخلود لأنفسنا وإنما لأننا نريد الخلود لإنساننا وقيمنا ، لإننا نريد أن نصنع فى بلادنا حضارة ليست انعكاسا للحضارة الأوربية ولكن حضارة نابعة منا ، حضارة من خلقنا وفكرنا ، حضارة نثرى بها حضارة عالمنا ونضيف إليها ، ويكون أدبنا وفننا وعلومنا وسيلتنا للوصول إلى هذا المستوى الحضارى .

إن إيمان يوسف إدريس بهذا الحلم هو الذى جعله يهاجم أى محاولة لتغريب الفنون العربية ، وله فى ذلك مقال لافت بعنوان « تعلموا كيف تصبحون عربا » يتحدث فيه عن كبار المطربين والملحنين الذين يفكرون فى الخروج من النطاق المحلى الضيق — أى النطاق العربى — إلى النطاق العالمى الواسع ، مؤكدا أننا إذ أردنا أن نصبح عالميين فلنتعم كيف نصبح عربا أولا ، فكلما أردنا محلية وقومية ازددنا عالمية :

كفوا عن الجرى وراء الشكل الأوربى السطحى وغوصوا فى أعماقنا نحن أكثر ... وبأشكال من صميم كياننا .

ومثل هذه العبارات كان يوسف إدريس يرددها

عندما كان يأتى ذكر « الحداثة » بعد ذلك لسنوات . أما « الحساسية الجديدة » فكانت تثير فيه غضب السخط على ما كان يراه فيها من « أشياء ما أنزل الله بها من سلطان .. أى كلام .. أى معنى شعرى .. أى تخريف .. تلمذة على المبشرين بالعودة إلى التأثر بالغرب وبالرواية الفرنسية الجديدة » . ولكن بعيدا عن السخط الانفعالى ، فى خطاب يوسف إدريس ، فهناك الأطروحة اللافتة عن « الشكل الأوربى » فى الكتابة و« الأشكال التى هى من صميم كياننا » أو « الأشكال القومية » فى تسميات لاحقة . وفى هذا السياق ، تبرز أهمية مقالاته التى نشرها فى « الكاتب » (١٩٦٤) بعنوان « نحو مسرح مصرى » قبل أن يعيد نشرها بعد ذلك فى بيروت (١٩٧٤) بعنوان « نحو مسرح عربى » .

لقد كانت هذه المقالات نتيجة ما انتهى إليه من ضرورة أن يهجر مساره المسرحى الذى ابتدأه بمسرحيات « جمهورية فرحات » و« ملك القطن » (١٩٥٦) و« اللحظة الحرجة » (١٩٥٧) ، بعد أن اقتنع أن هذه المسرحيات ليست سوى جرى وراء « الشكل الأوربى » ومحاولة لضغط « المضمون » المصرى فى شكل غير مصرى . وكان عليه أن يكتشف « الشكل المسرحى المصرى » ويؤسس له إبداعا وتنظيرا ، فصاغ تنظيره فى مقالات الكاتب الثلاث ، جاعلا عنوان المقالة الثانية (فبراير ١٩٦٤) « رد على المستوردين وبداية التعرف على ملامحنا » ، وذلك بقصد زلزلة العقيدة السائدة فى هذا الوقت ، وهى أن المسرح ظاهرة أوربية محضة ، وأن كل ما على الكاتب المصرى هو أن يتناول داخل هذا « الشكل الأوربى » موضوعات مصرية ، وهى عقيدة يواجهها يوسف إدريس بقوله :

إن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد له شكل عالمى وإنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب من الشعوب شكلا . كل ما فى الأمر أن هذا الشكل (العالمى) أو الذى نظنه عالميا ليس إلا الشكل الأوربى المتطور عن الشكل الإغريقى ، ولا يمكن ان يصلح هذا الشكل لإيصالنا إلى حالات التمسرح التى ، لكى نصل إليها فى قمتها ، لابد لنا من البحث الشاق الدائب عن شكلنا المسرحى المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا وظروفه .

ولقد كانت « الفرافير » النموذج الإبداعى لهذا الشكل المسرحى المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا ، النموذج الذى يؤكد به صاحبه أن كل ما يتصل بالمسرح من تأليف وإخراج وتمثيل وطريقة عمل الديكور يجب أن يكون مؤكدا لهويتنا ، وليس مجرد تقليد « لأساليب ومدارس منتشرة فى أوربا » ولا صلة لها بوجداننا .

وإذا كان يوسف إدريس قد وجد فيما أطلق عليه اسم « التمسرح » مفتاح الهوية المتميزة للمسرح

المصرى ـ العربى شكلا ومضمونا ، فإن تأصيله لفعل « التمسرح » ذاته كان البداية التى فتحت السبيل لكل المحاولات المشابهة التى انتهت بتأسيس ما يطلق عليه أصدقاؤنا فى المغرب الأقصى اسم « الاحتفالية » . والتسمية نفسها مأخوذة من افتتاحية « الفرافير » ، فى المونولوج الذى يبدأ به « المؤلف » المسرحية ، حين يتجه إلى الجمهور قائلا :

« المسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين تلاتة مع بعض ، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت ، وبتحتفل أولا أنها اتقابلت ، وثانيا إنها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . عشان كده مفيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين ، انتم تمثلوا شوية ، والممثلين يتفرجوا شوية ، وليه لا ، اللى يعرف يتفرج لازم يمثل » .

— ٥ —

وإذا كان هذا المشروع الإبداعى بتأسيس هوية عربية للكتابة لازمة من لوازم المشروع القومى ، فإن فكرة « الأصالة » المتكررة نفسها فجرتها الثورة العربية الحديثة التى كانت ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أبرز حلقاتها ، فقد تولد عن هذه الثورة اتجاه عميق للبحث عن الأصالة أو اكتشاف الجذور الحضارية العربية للهوية القومية . وقد ترتب على هذا الاتجاه ، فيما يقول يوسف إدريس نفسه (فى « الأب الغائب » ، ثورة زلزلت قلاع الخاضعين تماما للفكر الأوربى والفلسفة الأوربية والناسجين فى إبداعهم على منوال موباسان وبلزاك وتشيكوف ، وأقامت صرحا عربيا أصيلا للقصة القصيرة والمسرحية والرواية وحتى الاشتراكية العربية » .

ولكن إذا كانت « الاشتراكية العربية » صيغة إيديولوجية توازى الصيغة الفنية لما يسمى « قصة مصرية جدا » أو « مسرح عربى » أو كل ما يندرج إبداعا تحت شعار الأصالة ، من حيث هو شعار يعود إلى الجذور من ناحية ، ويتجاوز التبعية للإبداع الرأسمالى أو الاشتراكى من ناحية ثانية ، فإن هذه الصيغة الإيديولوجية كانت إحدى وسائل دولة المشروع القومى فى الخروج من حدة الاستقطاب العالمى بين المعسكرين المتناحرين ، فى فترة الحرب الباردة ، والبحث عن طريق متميز ، بدأ بما أطلق عليه اسم « الحياد الإيجابى » و « عدم الانحياز » .

هذا الطريق المتميز نفسه ، من حيث هو طريق ثالث لا شرقى ولا غربى ، كان يخايل فكر يوسف إدريس وكتاباته ، فقد ظل يبحث عن صيغة لا تنفى العدل الاجتماعى عن الجماعة والحرية عن الفرد . وصاغ ما كان يبحث عنه فى سؤال (أو حلم) طرحه على إيليا إهيرنبورج (السوفيتى الماركسى) وسارتر (الفرنسى الوجودى) فى لقاء جمعه وإياهما وكتب عن هذا اللقاء ، فى يناير ١٩٦٠ (ثم فى « بصراحة غير مطلقة ») يقول :

الوجودية تعتبر الفرد مسئولا عن اختياره وتصرفاته ومصيره . والاشتراكية تعتبر المجتمع هو المسئول . أليس من المحتمل إذن أن تنشأ فى القريب نظرية ثالثة تجمع الوجودية والاشتراكية وتملأ الفجوات وتفسر بدرجة أوضح وتحدد بدرجة أدق حركة الفرد بالنسبة لحركة

المجتمع ، والعلاقة بين الوجود الفردى والوجود الجماعى ؟

هذا الاحتمال الذى يشير إليه يوسف إدريس فى سؤاله فى مطلع الستينيات لم يكن بعيدا عما تضمه « الفرافير » نفسها من دلالات ، تتأبى على الاستقطاب الحدى بين الشرق الماركسى والغرب الراسمالى ، وما فيها من بحث عن بديل ، وطرح لأسئلة البدائل (و« الفرافير » كلها مسرحية أسئلة) . وهى أسئلة لها ما يتجاوب معها فيما تطرحه « المخططين » (١٩٦٩) من دوال تقترن بمدلولات رفض الاستقطاب الحدى الذى يحيل الحياة كلها ، أو المجتمع كله ، أو الكون كله ، إلى أبيض ناصع فى مقابل أسود فاقع ، دون تقدير لما يمكن أن يقع ، أو يتخلق ، بين القطبين ، أوخارجهما ، من وسائط . صحيح أن مسرحية « الفرافير » تسخر من « التعادلية » التى نادى بها توفيق الحكيم ، منذ أن أصدر كتابه عنها عام ١٩٥٥ ، ولكن تأسيس « الفرافير » من حيث هى مسرحية لفعل « التمسرح » الذى تتبنى به هويتها يقارب بينها و« التعادلية » فى السياق الأعم الذى ينطوى على حلم « الأصالة » الذى لم يفارق مسعى المشروع القومى للثورة العربية .

غير أن الارتباط بحركة الثورة العربية ، وما أكدته من حلم الأصالة ، لم يدفع يوسف إدريس ، إبداعيا ، إلى العودة إلى الجذور البعيدة التى ابتدأت من مصر الفرعونية كما فعل توفيق الحكيم أو غيره من الكتاب .

ولم يكتب يوسف إدريس القصة التاريخية التى صاحبت مد التحرر الوطنى ، ولم ينح منها قاص حداثى مثل إدوار الخراط الذى كتب « أضلاع الصحراء » (١٩٥٩) فى موجة المد القومى ، وكان توجهه مغايرا لتوجه يوسف إدريس الذى لم يكتب عن شخصيات تاريخية مثل « سليمان الحلبى » أو « كليب » على نحو ما فعل ألفريد فرج . ولم يحاول استحضار شكل تراثى للكتابة ، على نحو ما حدث بعد كارثة العام السابع والستين ، وهى كارثة أدت إلى عودة مجددة إلى الذات ، وبحث عن أشكال تراثية للكتابة .

إن الزمن الماضى لا يشغل يوسف إدريس ، والحضور التاريخى للتراث لا ينطوى على ما يجذب عينه . مرة واحدة فقط ، كسر القاعدة فى قصة « قبر السلطان » التى نشرت فى جريدة « الجمهورية » طوال شهر مارس ١٩٥٨ ، وأعيد نشرها بعنوان « سره باتع » فى مجموعة « حادثة شرف » فى العام نفسه . ولكن القاعدة لم تنكسر تماما ، فالقصة تبدأ من « الآن » الخاص بزمن الكتابة لتعود إليه ، بعد أن تكشف عن سره بوثيقة تاريخية . والوثيقة التاريخية تلقى بظلها على ما يجسد معنى « البطل القومى » و« الزعيم الشعبى » الذى ينبع من الشعب ، ويتبناه الشعب ، فى صراعه الفعلى لا الغيبى مع الاستعمار ، وذلك فى سياق تصاعد زعامة عبد الناصر بعد هزيمة العدوان الثلاثى فى عام ١٩٥٦ ، وتأميم القناة ، بوصفه الزعيم الذى يجسد وحدة الأمة . وفى الوقت نفسه . كانت القصة تدميرا للمفهوم الغيبى للولاية ، وإلغاء لأسطورة ولاية « السلطان » بالمعنى الخرافى الذى هو تزييف لوعى المؤمنين به .

وباستثناء هذه القصة ، فلا عودة إلى التاريخ عند يوسف إدريس ، لا فى مجموعات القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحيات . إن عينه مسمَّرة ، دائما ، على الواقع الحى ، على الحاضر الآنى الذى يموج ببطولته

الخاصة . والكتابة هى خلق من نسيج الحياة اليومية للزمن الذى نعيشه ، وليس الزمن الذى عاشه أجدادنا أو أسلافنا . وشكل الكتابة كمضمونها لا يغزل من تراث قديم بل من معطيات الحاضر الحى نفسه ، فالتمسرح - مثلا - حالة لا تفارق الحياة اليومية الشعبية ، تلك التى نقابل فيها السامر وحلقات الذكر والمآتم والأراجوز ، بل الجلوس على المقاهى الذى هو حالة بليدة من حالات التمسرح ، فيما يقول يوسف إدريس . وحتى عندما تغدو الشخصيات أقنعة فى المسرحيات أو القصة فإن الاقنعة تظل معاصرة ، لا تغادر زمن الكتابة . وفى هذا الجانب ، كان يوسف إدريس ينطوى على نفور لافت من التراث بعامة ، ومن الكتابة عن الماضى بخاصة . ولقد عبر عن ذلك باندفاعه التلقائى فى الأحاديث التى نشرت بعنوان « ذكريات يوسف إدريس » بقوله للمحرر الذى كان يحاوره :

إنتاج العرب الفنى أو الأدبى غالبيته قائم على العصور التى قبله ... ولأن التاريخ عندنا تاريخ سلفى فتجد أن كل ما كان هو العظيم والمهم ، وأن ما يحدث الآن ليس به ذرة أمل أو انه الخطيئة .. لا حاجة إلى الرجوع للوراء مئات السنين لكى نثبت .. أن الناس كانوا جدعان .... فى الحياة وعلى مدى خطوات أو حتى سنة واحدة ناس عملوا أعظم بكثير مما فعله ابن عمار أو حتى ابن رشد وابن الهيثم .

هل هذا الاهتمام بالواقع الحى ، فى الزمن الحاضر للكتابة ، هو السبب فى أن لغة الكتابة تظل ، دائما ، بعيدة عن « اللغة العربية التراثية » ، وقريبة من « مستويات العربية المعاصرة فى مصر » (إذا استخدمنا مصطلحات أخينا السعيد بدوى) التى تتقلب ما بين « فصحى العصر » و « عامية المثقفين » و « عامية المتنورين » و« عامية الأميين » على السواء ؟ هل هذه اللغة المتميزة التى يستخدمها يوسف إدريس والتى اطلق عليها صلاح عبد الصبور اسم « الفصاحة الجديدة » و« بلاغة العامية » ناتجة عن نفور يوسف إدريس من أزمنة التراث واستغراقه فى الزمان الحاضر ، أم انها ناتجة عن مشروعه فى الكتابة ، وبحثه عن الأصالة التى تنسرب أفقيا فى الحاضر دون أن تمتد رأسيا فى جذور الماضى ؟ أيا كانت الإجابة فإن المسافة بين لغة الكتابة واللغة التى تنطقها الشخصيات فى الإطار المرجعى للواقع أشبه بالمسافة بين الصورة فى اللوحة وأصلها الواقعى ، فيوسف إدريس يكتب عن أبطال المشهد الذى يراه فى « الآن » بلغة توازى لغات هؤلاء الابطال وتشابهها ، دون أن تطابقها بالضرورة فى كل الأحوال ، فهى لغة منهم وإليهم . ومعجزته فى هذا الجانب هى أنه ، رغم سيبويه وخالويه ، قد صنع لغة فريدة ، تستحق أن تدرس فى ذاتها ، من حيث ما حققته من إنجازات .

— ٦ —

ولكن معجزة يوسف إدريس ليست معجزة لغة ، فاللغة نفسها جانب من معجزة مواجهة الواقع من أجل تغييره . هذا هو السر فى أن كتابته ظلت تتحول بتحولات الواقع ، لكى تنفذ إلى جوانبه المتعددة

ولحظاته الدالة .

لقد حمت كتابة الخمسينيات النبرة المتفائلة الموازية للحركة الصاعدة فى الواقع . وحاولت الإسهام فى هذه الحركة بالكشف عن كل ما يعوقها من موروثات الظلم الاجتماعى والفساد السياسى ورواسب الخرافة والجهل . وبقدر ما كان انحياز هذه الكتابة إلى الإنسان العادى الذى يدب فى طرقات القرية ، أو قاع المدينة ، أو ينتقل بينهما ، فإنها كانت تكشف عن الجانب الإيجابى ، فى البسمة التى لا تفقد الأمل ، والنكتة التى تفترس الجبابرة . و «البطل» و «البطلة» و« الناس » دوال لها مدلولاتها اللافتة فى سياق كتابة الخمسينيات ، تنطقها كلمات حمزة عندما يقول لفوزية : « شعرت بقضيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضعا » ، أو عندما تقول له فوزية : « فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه ما هو إلا جسد حى كبير وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه » . وتنطقها كلمات يحيى فى «البيضاء» عندما يقول : «الدافع الذى يدفعنى لبذل نفسى من أجل الآخرين دافع الدفاع عن النفس مثلا أو الابن أو العائلة» . وتلك عبارات تومىء إلى العالم الصاعد الذى ينتمى إليه الأبطال ، فى سياق يتضمن ما كان واثقا منه ابن قمحاوى ، فى مسرحية «ملك القطن» ، عندما قال عبارته الدالة : «بكره ييجى يوم يرضى الكل» . ولكن «بكره» هذا لم يأت ، والعالم الصاعد للمشروع القومى يأخذ فى الانحدار منذ الستينيات ، ويتكشف عن ثغراته وتناقضاته التى أخذت تفرض ضرورة مواجهتها . وينتقل القص من المفارقات الاجتماعية والطبقية إلى تفتيت اللحظات ورؤيتها بعين لاتمل من البحث عن سر «لغة الآى آى» ، ويستبدل الداخل بالخارج ، والمجرّد بالعينى . وشيئا فشيئا ، نفارق اليقين إلى الشك ، وتنقلب الإجابات الجاهزة إلى أسئلة يطرحها الأبطال دون إجابة فى الغالب . وينسرب فى الكتابة إحساس بالتيه ، كأن «الأنا» التى تمارس الكتابة موجودة داخل مشهد ، لاتعرف مكانها فيه على وجه اليقين ، وكل ماتعرفه هو أنها فى حالة انتظار ، والمشهد كله يتكاثف فيه الحزن ، حزن تحس معه أنك إزاء مشهد نهاية ما .

لقد دخلنا السنوات التى بدأت كوارثها بتحطم حلم الوحدة (لؤلؤة المشروع القومى) بالانفصال (١٩٦١) وتصاعدت بكارثة ١٩٦٧ وماترتب عليها واختتمت بأيلول الأسود ووفاة رمز دولة المشروع القومى وقائدها نفسه (١٩٧٠) . وتلك كانت السنوات التى كتبت فيها «الفرافير» (١٩٦٤) و «المهزلة الأرضية» (١٩٦٦) و «المخططين» (١٩٦٩) فى المسرح ، والسنوات التى كتبت فيها «لغة الآى آى» (١٩٦٥) و «النداهة» (١٩٦٩) و «بيت من لحم» (١٩٧١) فى القصة القصيرة . أعنى السنوات التى تحول فيها يقين الأبطال بأنهم

«مبعوثو العناية الإلهية» لإنقاذ البلاد و «تغيير مصير شعبنا تغييرا جذريا» إلى فجيعة محبطة ، استبقها بطل «العسكرى الأسود» عندما قال :

«نحن اثنان أبعدتنا المقادير عن جيلنا كما أبعدت جيلنا عن بعضه ، وقذفت بنا داخل هذه القماقم المتداخلة من الجدران والأرصفة والمخاوف وبيننا مطاردة لاتنتهى ... لقد كنا بالأمس نعمل ، وأملنا مؤكد أننا سننقذ الشعب كله ، فإذا كل منا اليوم غير قادر أن ينقذ نفسه .

لقد قيلت هذه العبارات فى مطلع الستينيات (تحديدا فى يونيو ١٩٦١ حين نشرت مجلة الكاتب رواية «العسكرى الأسود») والكثير من الأصدقاء فى المعتقلات ، وإرهاب الدولة يفرض نفسه على الوطن :

وماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح فى جعل كل منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه ، فيقوم هو بإسكاتها وإخضاعها للأمر الواقع الرهيب ؟ !

ولكن قلم يوسف إدريس لم يخضع إلى هذا الأمر الواقع الرهيب ، فأخذ يواجه الإرهاب بالمراوغة المجازية ، وبالتباس الرمز الذى يقول شيئا ويعنى شيئا آخر ، وسخرية التمثيل الذى يحكى عن مثيل يعرّى مثيله . ففى ظروف الإرهاب لاتكف القوة الابتكارية للكتابة عن المقاومة باختراع الوسائل التى توصل رسالتها إلى متلقيها . وقد بدأت المقاومة بالاقتحام الذى لم ينقطع لمحرمات الجنس الذى تحول إلى دال تتعدد مدلولاته الاجتماعية والفكرية والسياسية ، فى تصاعد لافت طوال الستينيات ، ابتداء من «أكبر الكبائر» (١٩٦٣) إلى «أكان لابد يالى لى» فى نهاية السبعينيات ؛ والاقتحام الموازى لمحرمات السجون والمعتقلات الذى بدأ مع «العسكرى الأسود» و «شىء يجنن» (١٩٦١) واستمر فى «مسحوق الهمس» (١٩٦٧) وظل متصلا فى «الرجل والنملة» (١٩٨٠) و «اقتلها» (١٩٨٢) .

واندفع مسرح الستينيات فى هذا الاتجاه نفسه ، ابتداء من «الفرافير» مرورا بمسرحية «المهزلة الأرضية» (١٩٦٥) التى كانت فى الأصل قصة قصيرة بعنوان «فوق حدود العقل» (١٩٦١ ثم مسرحية «الجنس الثالث» (١٩٧٢) وانتهاء بمسرحية «البهلوان» آخر المسرحيات . فى هذه الأعمال يتجاور البحث عن شكل قومى مع حل للمأزق الوطنى — القومى نفسه ، ويصوغ الأداء المسرحى الذى يشترك فيه الجمهور «احتفالية» (أو حفلة سمر بلغة سعد الله ونوسى) من النقد الاجتماعى والسياسى الذى لايترك أحدا ابتداء من رئيس الدولة إلى من حوله وانتهاء بالمواطنين أنفسهم ، وذلك تعرية للأسباب التى أدت إلى ما انتهت إليه دولة المشروع القومى من كوارث :

وإذ تطرح «الفرافير» الثنائية التى تصنع لكل من «السيد» و «الفرفور» موضعا داخل آلة نظام يسلبهما

القدرة على التحقيق الإنسانى فإنها تستعيد الحلم القديم فى تجاوز استقطاب الثنائيات المتعارضة ، بين الأفراد من ناحية ، وبينهم والدولة من ناحية ثانية ، وبين الدولة وغيرها من ناحية ثالثة ، وذلك فى اتجاه مغاير يخلقه «الجنس الثالث» ويتخلق به حتى تنتهى «المهزلة الأرضية» . وفى مقابل غياب الحرية فى الدولة ، تؤكد المسرحية «حرية الفرد» ، من حيث هى قيمة يراها الفرفور «أجمل حاجة فى الدنيا» . وتطرح شكلا آخر للعلاقة بين الأفراد والدولة : «لازم تخلى علاقتنا مش علاقة شغّال بمشغل ، ولامسئول بجماعة ، ولافرفور بسيد ، ولا عالم بجاهل ، ولاقوى بضعيف» .

وتبدأ «المخططين» من نقيض قيمة دافع عنها «الفرفور» كل الدفاع ، هى قيمة الحرية الغائبة . وعندما يقول «الأخ» : «انت مش عارف إن مبدأنا الأول هو إلغاء فكرة أن كل واحد يعمل نفسه زى ماهو عايز ؟» فإنه يرد على ماسبق أن حلم به «الفرفور» عندما قال : «أجمل حاجة فى الدنيا أنك تحس كده إنك مؤلف نفسك . إنك تقدر تعملها زى ما انت عاين» . وتنطق دوال «المخططين» مدلولات ثلاثة تومىء ، فى هذا السياق ، إلى : ثورة يوليو التى اختزلت المجتمع كله فى أبيض ضد أسود ؛ والقائد الذى اكتشف (بعد هزيمة ١٩٦٧) أن هذا الاختزال ضد الثورة نفسها فأخذ يحلم بثورة جديدة ؛ ومراكز القوى التى أصبح من مصلحتها إبقاء الأوضاع على ماهى عليه ، حتى لو وقفت ضد مصالح الجماهير وضد القائد نفسه . وعندما ينقلب الجميع على «الأخ» لتبقى الخطوط فاقعة كالجريمة ، تغدو نهاية المسرحية علامة على نهاية القائد نفسه ، واقتراب موته الفعلى فى العام التالى .

ويلفت الانتباه أنه فى عام كتابة «المخططين» (١٩٦٩) يكتب يوسف إدريس مجموعة من الأليجوريات القصصية الموازية للمخططين ، ويبدو وطابع الهجاء السياسى الغالب على هذه الأليجوريات (allegary) ، والممتزج بالسخرية كما لو كان يقوم بوظيفة تصفية الوعى مع أوهام الخمسينيات ، وتصفية الحساب مع كل من عاق تحقق الأحلام ، ابتداء من الشعب «حمال الكراسى» الذى يحكم كرسى الحكم الذى هو أحق الناس به من عهد يتاح رع ولايريد أن يدرك أن الكرسى له وحده ولأولاده حين يموت . لكن التركيز فى هذه الأليجوريات ينصب حول القائد نفسه (عبد الناصر) الذى يختفى وراء اقنعة التمثيل الكنائى (الأليجوريات) فى «أكان لابد يالى لى» و «العملية الكبرى» و «الخدعة» إلى أن يموت فى الشعيرة الرمزية لقصة «الرحلة» الموازية لموته الفعلى فى العام التالى (١٩٧٠) .

لكن علينا أن نستدرك بأن نضيف أن أليجوريات الهجاء السياسى المتجهة إلى عبد الناصر بدأت من قبل عام ١٩٦٩ ، ومع قصة ذى الصوت النحيل» (١٩٦٣)

على وجه التحديد ، أى فى العام السابق على «الفرافير» ، مما يضع «الفرافير» نفسها فى سياق من الأليجوريات (التمثيل الكنائى) السياسية المتصلة .

وفى قصة «ذى الصوت النحيل» يتم تعرية الحقيقة واستباق الكارثة التى انتهت بالمجتمع كله إلى ليل أسود ، ملىء بالأشباح التى تخيف ، حيث يصبح توصيل «الحقيقة» التى لايريد أن يعرفها أحد، المهمة الأولى لبطل القصة ، لايوازيها فى الأهمية إلا تمرده على السلطة التى تتمثل فى شخص غائب ، يتحدث عن البطل على النحو التالى :

«هو فاكر أى حاجة عايز يعملها يقدر يعملها هو فاكر أن الناس رغيف عيش يفضّل يقطعه بالسكين حتة حتة لغاية مايخلص عليه . هو عايز يعمل مننا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ممكن يسوقها زى ماهو عاين» .

هذا الشخص الغائب هو الذى يتحول إلى الشيخ عبد العال إمام مسجد الشبوكشى من الباطنية فى قصة «أكان لابد يالى لى أن تضىء النور ؟» ، ذلك الإمام الذى يتخلى عن أتباعه الساجدين وراءه ، ويتركهم إلى نقيضهم ، فى موازاة رمزية لقبول عبد الناصر مبادرة روجرز (وزير خارجية الولايات المتحدة) لتحقيق السلام بين العرب وإسرائيل (ديسمبر ١٩٦٩) . وإذا كان القناع الاستعمارى للدكتور أدهم ، فى قصة «العملية الكبرى» يومىء إلى عبد الناصر الذى «ترتجف له الأوصال إذا حضر وإذا غاب» والذى أصبح رضاه «من رضا الضمير ، من رضا الله» ، فإن هذا القناع نفسه يكشف عن سقوط الإيمان بالأستاذ ، المعلم ، الذى انتهت «العملية الكبرى» التى أدارها إلى كارثة ، جعلت التلميذ يدرك أن طريقة الأستاذ كلها خاطئة ، وأن الكارثة نفسها بدأت منذ أن «أصبحت العمليات وأصحابها وهم غالبا من الفقراء الذين بلا حول ميدانا لإثبات القدرة والأستاذية» .

هكذا تكشفت «الخدعة» التى انزلق اليها الجميع ، والتى ارتبطت بحضور طاغ لراس جمل (والمسمّى لافت) يتغلغل فى كل شىء حتى بين المرء وزوجه فى الفراش فيدفع البطل إلى السؤال : ماذا أفعل ؟ وتاتى الإجابة فى قصة «الرحلة» حين يموت «ذو الانف الطويل» الذى يرتدى قناع الأب الذى ماكان يقبل من ابنه سوى الامتثال الدائم له . ومع موته ، يعلن الابن القطيعة ! «لم يعد هناك مناص ... لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا» .

ولكن حلم البداية الجديدة لايتحقق للابن ، فثم إحباط آخر تحمله السبعينيات ، بكل أثقالها التى سلبت الأمل فى أن يستنشق الابن «الهواء النقى الذى ليس فيه أبدا تلك الرائحة الملعونة» . وتاتى رياح أخرى ، تدخل معها كتابة يوسف إدريس فى دورات من الإحباط المستمر ، يجسدها إحساس بأن النهاية آتية ولكن هذا الإحساس تقاومه الكتابة بالتمرد عليه ، وبالاتجاه إلى مايسميه الكاتب شكل المقال الفنى الجديد . ويقوم هذا الشكل على عنصر استفزازى متصاعد ، هو رد فعل معاكس لتزايد إحباط الواقع ، وذلك على نحو تقوم معه الكتابة بصدمة القارىء صدمة متعمدة ، تنتزعه من سباته . هذه الصدمة هى التى جعلت يوسف إدريس يطلق على إحدى مجموعات

مقالاته عنوان «انطباعات مستفزة» وكان يقصد بذلك ضرورة أن تتحول الكتابة إلى وخز يرشق أحرفه فى وعى قارىء يريد الخلاص ، قارىء تناسى سبيل الخلاص .

هذا البعد الاستفزازى هو الذى جعل «مفكرة» يوسف إدريس بمثابة مشارط جراحة متدافعة فى كل اتجاه ، لاتترك ورما دون أن تفتحه ، لتضع الجميع فى مواجهة مع النفس ، بالمعنى الذى يشير إليه (ف «الإرادة») :

«كل شىء فعلناه ، وكل شىء مستعدين أن نفعله إلا شيئا واحدا ، أخاف خوف الموت أننا لن نقدر على فعله ؟ ذلك أن نواجه أنفسنا .» .

ولأن المقالة قد أصبحت أداة التحريضية فى هذه المواجهة ، فقد تدافعت المقالات إلى الحد الذى جعل الكتب التى تضمها تصل إلى حوالى خمسة عشر كتابا . بدأت من «بصراحة غير مطلقة» (١٩٦٨) و «اكتشاف قارة» (١٩٧٢) و «جبرتى الستينيات» (١٩٧٣) وتصاعدت مع «المفكرة» التى نشر الجزوء الأول منها «الإرادة» عام ١٩٧٧ مع «شاهد عصره» و «عزف منفرد» مرورا بمجموعات «عن عمد اسمع تسمع» (١٩٨٠) و «أهمية أن نتثقف ياناس» و «فكر الفقر وفقر الفكر» (١٩٨٥) وانتهاء بالمجموعات التى منها «انطباعات مستفزة» (١٩٨٦) و «إسلام بلاضفاف» و «الأب الغائب» (١٩٨٧) وفى هذا الكم اللافت من مجموعات المقالات مايفسر ، جزئيا على الأقل ، تضاؤل إنتاج المسرح والقصة منذ السبعينيات بالقياس إلى كتابة المقال . وقد أعلن يوسف إدريس نفسه أكثر من مرة أنه قرر التوقف عن كتابة القصة ليتفرغ للمقالة . من ذلك ماكتبه بعنوان «لماذا لانزال نكتب» («عن عمد اسمع تسمع») :

كان الشىء الذى يلح على : كيف أدعو مسدود النفس إلى تذوق طعم كلمة ونفسه تعاف الكلام بحلوه ومره . قصص ؟ أى قصة أقرأ وأنا فى قلب مأساة لايتفتق عنها ذهن أعتى قصاص أو تراچيدى . شعر ؟ ! ومافائدة الشعر ومائتا قتيل يسقطون يوميا فى بيروت ببنادق عربية والحرة فى بلاد أخرى تبيع جسدها من أجل أن تطعم الأولاد والزوج . رواية ؟ ! مسرحية ؟ ! كيف تهز أعماقا أصبح دوى القنابل الذرية نفسها لايهزها بحيث لو مسحت اليوم مدينة مصرية أو عربية بأكملها من الوجود لما ارتفع لها حاجب دهشة أو استغرابا هكذا جاء شكل «المفكرة» ذلك أنى مازلت أو من أننا نحن الذين سنغيّر هذا كله ... نغير الواقع ونغير أنفسنا . وهنا يأتى دور الكلمة .

— ٧ —

إن الفارق بين القارىء المخاطب الذى تتجه إليه الكلمات السابقة والقارىء المخاطب فى الخمسينيات هو الفارق بين «الناس» الذين كان يولد فيهم «حمزة» (١٩٥٦) ويشعر بينهم بالأمان والأمل ، و «الناس» الذين تتحرك بينهم «نارا» فى «الجنس الثالث» (١٩٧٢) ، وتشعر بينهم بالعجز والإحباط ، قائلة :

قرفانة من الناس اللى أكتر من الناموس اللى الحياة عندهم أنهم يعيشوا وبس ، مش مهم ازاى ، إنما المهم أنهم يفضلوا موجودين يتلزقوا على قفاهم مش مهم ، يعيشوا زى الدود مايجراش حاجة .

ويتزايد «القرف» فى الثمانينيات من الحياة كلها إلى الدرجة التى يقول معها زعرب (حسن) فى «البهلوان» :

الدنيا صعبة قوى ... الحياة دمها تقيل قوى ،

العيشة متعبة جدا ، متعبة قوى ، أنا عارف الناس عايشاها ليه ؟ والله الموت أرحم ، مليون مرة أرحم ، وجع ساعه وخلاص» الواحد بيعيش لبكرة عشان بيحلم أن بكره يبقى أحسن م النهارده ، بيجى بكره أسخف م النهارده ، وبعد بكره أنقح من بكره ، يبقى الواحد يقعد يعذب نفسه أكثر وأكثر ليه ، قاعد يستحمل الألم والوجع عشان الأحلى ، بييجى الأحلى أكثر قرف ، جتّنا القرف ، أنا عارف احنا متمسكين بالحياة قوى ليه ؟

هذا اليأس الثمانينى ينسرب من المسرح إلى القصة ، ابتداء من «أنا سلطان قانون الوجود» (١٩٨٠) حيث يلفت الانتباه تكرار عبارات عدمية ، تستوى فى دلالاتها الأشياء كلها : «البطل مثل اللابطل ، والميت كالحى ، والحى كالميت ، والمومس كـالفاضلـة ، والحرامى كالشريف ، والأمل كاليأس» ، و «الدنيا طريق أسود طويل» ، يتحول معه الإنسان إلى حشرة ضئيلة فى «الرجل والنملة» . وفى دهاليز هذه الدنيا يصرخ المؤلف» ، ويغدو على استعداد لأن يفعل أى شىء إلا أن يمسك بالقلم مرة أخرى ويتحمل مسئولية عالم لايتغير ، وإنسان يزداد بالتغيير سوءا ، و «ثورات ليت بعضها ماقام ، فما حدث بعد بعضها أبشع مما كان عليه الحال قبلها» . وفى المجموعة الأخيرة ، العتب على النظر» (١٩٨٧) ، لايجد البشر سوى فجوات الأشجار يفرون إليها فى فعل «الخروج» الذى يدركون معه أنه «منذ زمن سحيق لم يعد هناك أمل» وأن الواقع أكبر من كل الطموحات والإرادات» .

وتشبه العبارات الأخيرة عبارات «نارا» فى الجنس الثالث» عندما قالت للبطل إنه يواجه قوى أكبر منه .

ولكن «نارا» نفسها هى التى قالت إن العمر إرادة ، وإن المرء يموت عندما تموت إرادته . هذه الدلالة تنسرب كالمصل الواقى من الإحباط والقرف واليأس ، فى أعمال الثمانينيات ، كأنها مواجهة لكل ماهو قرين للموت والمواجهة بدورها تتحول إلى دعوة إلى المقاومة ، وتحريض على أن يستمر الطرق على الجدار الصلد للواقع ، حتى لو تلخصت الحياة فى أن ندق إلى ما لانهاية ، فالمؤكد أن وراء الجدار عالم آخر يدعونا إليه .

وإذا كان الموت يأسا وكفرا بأداء الدور ، فالحياة أروع من الموت بما فيها من إرادة ، والأروع فى الحياة أن نؤدى الدور إلى النهاية وأن نقهر بأدائه اليأس ، فالكتابة هى المزمار السحرى الذى يسهم به الكاتب فى الانتقال بالحياة من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية ، وهى سلاحه الذى يقهر به الموت نفسه . ومهما بدا العزف نشازا أو شاحباً ، فحتما سيأتى اليوم الذى يعلو ويجبر الناس ــ من صدقه على السمع هكذا ينتصر الزمار على الموت ، فلا يموت وأصابعه تعزف لأن العزف قد شكل موجات وجوده ، بل ينقش عزفُه حضور كتابته على جدران الزمن التى تتأبى على الموت ، وينتزع من الزمن حيوات لانهاية لها ، حيوات تنفتح آفاقها على صوت الزمار الذى يظل باقيا ، يحرض كل واحد منا بقوله :

قم وافعل شيئا تفخر به أمام نفسك وأولادك ويفخر به أحفادك ، فأنت أعظم مخلوق فى هذا الكون الفسيح الذى لا تُصدَّق أبعاده .

فهل يموت هذا الزمار ؟ !



محمود أمين العالم

عالم يوسف إدريس القصصى

القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى لحظة إنسانية مكثفة مركزة . قد تكون لحظة عابرة ولكنها لاتكونْ أبدا لحظة هامشية طفيلية هشة . ذلك أنها لحظة دالة مضيئة تفرش دلالتها الضوئية على مساحة أكبر منها . قد تضيق أو تتسع مساحتها المكانية والزمنية ، وقد تكون شبه هيكل عظمى لحدث مجرد تماما من أى عناصر أو تفاصيل . وقد تترهل أحيانا بالاستطرادات والذيول والتفاصيل التحليلية أو التفسيرية أو الوصفية ولكنها فى الحالتين تنبض بدلالة عميقة ، دلالة نفسية أو اجتماعية أو وطنية أو كونية شاملة . وباختصار شديد ، إنها قانون من قوانين الضرورة والحتمية مصوغ صياغة فنية . على أنه ليس القانون السائد ، وضعيا كان أو عرفيا ، وإنما هو القانون الموضوعى الكامن وراء كل ماهو وضعى وعرفى ووهمى ومصطنع . إنه القانون الذى هو الأصل والطبيعى والقاعدة الأولى لكل شىء ، قانون الغريزة ، والحياة والبنية الأساسية النابضة للوجود كله . وهو القانون الذى تنبع منه كل المآسى والفواجع وأشكال المعاناة والاستغلال والقهر والضياع والغربة بسبب التخلى عنه أو الخروج عليه ، كما يذهب إلى ذلك يوسف إدريس . القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى هذا القانون ، الذى قد نتبينه بشكل مكثف مركز مباشر جهير فى المعادلة التى تصوغها القصة ببنيتها الفنية ، وقد يكون كموناً كونا يختلف من قصة لاخرى ونحتاج إلى جهد لاستخلاصه واستقطاره .

على أن قانون القصة فى كتابات يوسف إدريس هو قانون معرفى أى قانون كاشف لحقيقة ، وهو كذلك قانون جمالى أى مفجر للإحساس بالمتعة ، ولكنه بمعرفيته وجماليته هو أساسا قانون يتضمن حكما وتقييما بالنقد والدحض والإدانة والتحريض والدعوة إلى التجاوز والتغيير ، بشكل مباشر أو غير مباشر .

وفى قوانينه الإبداعية جميعا ، أقصد قصصه

القصيرة قد نجد آليات وثوابت تتيح له صياغة معادلات هذه القوانين . وهى آليات وثوابت واحدة متكررة وإن اختلفت مسمياتها بل واختلف شكلها الظاهرى . فقد تكون حائطا فى زنزانة سجن ، أو ستارة فى بلكونة منزل زوجيّة أو سوراً حول سوق ، أو رغبة جنسية قاهرة مقهورة أو مسافة شعورية نفسية أو مسافة طبقية اجتماعية أو موازاة بين وضعين متناقضين أو هاتفا داخليا غامضا ، أو مفارقة بين ظاهر وباطن ، بين فوضى ونظام ، بين ضجة وسكون ، بين معقول ولا معقول ، بين قيمة حسية وقيمة روحية ، بين حياة وموت ، بين ماض وحاضر ، بين ماهو طبيعى وماهو مصطنع ، بين الفرد والجماعة بين الاختلاف والتماثل ، بين التجاذب والتنافر ، بين الجزء فى الكل والكل فى الجزء . إنها آليات وثوابت مختلفة متنوعة ، ولكنها متشابهة متماثلة فى جوهرها ، وتكاد تشكل معالم طريق إبداعه القصصى ، وفيها وبها تتفجر فى قصصه الدلالات النفسية والاجتماعية والوطنية والإنسانية والكونية ، وتتحدد بها قوانين الضرورة الموضوعية التى تسعى لطمسها دائما القوانين الوضعية والعرفية والوهمية والممارسات الوهمية .

وما أكثر مايفصح يوسف إدريس عن هذه القوانين فى قصصه سواء على لسان الراوى أو السارد أو على لسان شخصية من شخصياتها . فى قصة «مسحوق الهمس» يقول سجين الزنزانة الذى يسعى للقاء حوارىّ غرامىّ عبر حائط الزنزانة مع من يتصوره أنثى سجينة فى الجانب الآخر من الحائط «حتى بقانون الصدفة المحضة ، كان محتما أن نلتقى . فما بالك وثمة قانون مقدس أعلى كان يحكمنا فى ذلك الوقت ، قانون الأنثى والذكر» ويقول «النصّ نص» فى قصة «معجزة العصر» «القانون الواحد الذى يحكم هذا الكون كله هو قانون التجاذب للتنافر أو التنافر للتجاذب . وعلى أساسه يمكن تفسير كل شىء ، ويقول الشاب العاشق فى قصة «جيوكندا مصرية» «ويخيل إلىّ ، أن مشاكل العالم تنشأ من هنا .

فنحن أبدا لانستطيع الصبر على ظواهر الكون أو التفاعل التلقائى للاحداث وعلاقات القوى والنماء ، وهى تنشأ وتنمو وتتفرع وتزدهر ، إنما ، دائما بإرادتنا الحمقاء وقوانيننا التى ابتدعها أقدمون متزمتون ، دائما نتدخل ، مفترضين سوء النية أو حتى حسنها ونتدخل ، وفى تدخلنا نحاول الفرض والكبت والقطع والتأكد المستعجل ولوى سنن الحياة» ويقول الضابط فى نهاية قصة «فوق حدود العقل» وعن عمد قررت أن أنسى القانون وأخطىء ، وأنصت للهاتف الداخلى» هو فى الحقيقة ينسى قانونا وضعيا لينصت إلى قانون آخر داخلى طبيعى ! ويقول الأسد سلطان ــ أو فى الحقيقة ــ الراوى فى نهاية قصة «أنا سلطان قانون الوجود» «فأنا لست سلطان الأسد ، أنا سلطان قانون الغابة ، وقانون الحضارة وقانون الإنسان وقانون الوجود» . وما أكثر الأمثلة الأخرى .

على أننا قد نجد بعض القصص القصيرة التى كتبها يوسف إدريس ، تكاد تعبر برمْزيتّها وبنيتها المكثفة شبه العظمية لتجردها من التفاصيل ، تعبيرا مباشرا عن قانون من قوانين الحياة والوجود . من هذه القصص «الطابور» و «العصفور والسلك» و «الرأس أو المثلث الرمادى» و«المرتبة المقعرة» والرحلة» و «الخدعة» وغيرها . ففى قصة «الطابور» نجد سوق السبت فى القرية يحيط بأرضها سور مصنوع من الحدائد التى لها أطراف محددة ، إلاّ عند جزء صغير منه قد بُنى من الدبش

والأسمنت ، وسكان الناحية الشرقية لايدورون حول السوق ليدخلوها من بابها فى جانبها الغربى بل يكسرون هذا الجزء الصغير من السوق ويعبرون . ويظل طابورهم متصلا رغم محاولات مالك الارض الإقطاعى ثم الشركة الراسمالية الجديدة التى اشترت أرض السوق من هذا المالك ، رغم محاولاتهم لإغلاق هذا الجزء ، فإن الطابور البشرى لايكف عن مسيرته . فلا شىء يوقف المسيرة الإنسانية المريدة القاصدة المتدافعة نحو هدفها . وفى قصة «المرتبة المقعرة» لايدخل الرجل فى ليلة الدخلة على عروسه وإنما يدخل فى مرتبته اللينه وعروسه واقفة تطل من الشباك . ويسألها هل تغير شىء فى الدنيا ، فتقول له : لا . فينام ، ويصحو بعد يوم ، ثم بعد أسبوع ثم بعد عام ، ثم بعد خمسة أو عشرة أعوام ويسألها فى كل مرة :

هل تغير شىء فى الدنيا . وتجيبه بالجواب نفسه . وفى كل مرة يغوص أكثر فأكثر فى مرتبته التى تزداد تقعيرا وتجويفا . وفى النهاية يغوص ، يغوص فى مرتبته التى أصبحت قبرا له ويموت ، ويُلقى به داخل هذه المرتبة المقبرة» من الشباك إلى أرض الشارع الصلبة ، وفجأة تنظر العروس إلى الدنيا فإذا بها تغيرت . فالتغير لايتحقق بالتساؤل البليد أو الانتظار السلبى وإنما بالعمل والإضافة حتى لو كانت الإضافة هى جثته ، وكانت الإضافة هى التخلص منه . وفى قصة «العصفور والسلك» نجد عصفوراً يقف على سلك تليفونى فى الظاهر لاشىء يحُدث ، ولكن داخل السلك تحدث عوالم وأكوان من سلامات واحتجاجات وعواطف واستغاثات وبلاد تباع ، إلى غير ذلك . على أنها جميعا تتحول إلى شحنات كهربائية متشابهة متماثلة . فلا اختلاف بين كهارب الصدق أو كهارب الكذب ، أو كهارب البغض ولا فارق بين براز العصفور فوق السلك وبين التحولات الكهربائية التى تجرى للكلمات داخل السلك فى الكون الفسيح تتساوى الاشياء والقيم ! وفى قصة «الرحلة» يتحرر الجيل الجديد من الأب ، الزعيم سلطة الماضى ، إنها أشياء عزيزة ، ولكن لابد من التخلص منها لمواصلة الطريق . وفى قصة «الخدعة» يبرز رأس جمل فى كل شىء ، ومع كل إنسان وفى كل لحظة فى حياة الإنسان . يقحم نفسه إقحاما . لقد أصبح لكل منا رأس جمل مُقْحمة فى حياته إن الرقابة لم تعد من داخلنا بل أصبحت مفروضة من خارجنا علينا تراقب أعمالنا وحياتنا ولم نعد نستطيع العمل بغيرها ولعل قصة «معجزة العصر» أن تكون محاولة لتقديم بديل عن رأس الجمل ففى داخل كل منا ـــ كما تذهب هذه القصة قيمة مبدعة ولكننا نتجاهلها ونتكدس ونتزاحم بحثا عنها فى الخارج ، بل لعلنا نقتلها ببيروقراطيتنا إذا وُجدت ! وفى قصة «الرأس أو المثلث الرمادى» هناك هذه الحركة المنتظمة للأسماك فى شكل مثلث يتحرك على رأسه إحداها وعندما يحاول طفل بفتات الخبز أن يغوى رأس المثلث الذى يخرج من موضعه فى المقدمة لالتهام فتات الخبز سرعان ماتحل محله سمكة أخرى ويواصل المثلث مسيرته ويفقد هو فى النهاية مكانته الطليعية ويعود إلى المؤخرة ويقيم يوسف إدريس هنا تماثلا رمزيا بين انتظام الحركة فى العلاقات السمكية والعلاقات الاجتماعية الإنسانية . وسنجد هذا التماثل بين الخبرة الإنسانية والخبرة غير الإنسانية فى قصة أخرى هى قصة «داود» حيث تتوازى كذلك ولادة السيدة مع ولادة قطتها .

ويذكرنا هذا كذلك برغم اننا فى مجال القصة القصيرة بمسرحية الفرافير ، فقانون العلاقة الأبدية بين السيد والفرفور لايسود فقط فى النظم السياسية الإنسانية على

اختلافها بل يسود كذلك فى الكون كله متمثلا فى دوران الاكترون الأبدى حول البروتون .

فى هذه القصص القصيرة يسعى يوسف إدريس إلى كشف القانون الطبيعى الشامل الذى يجمع بين الإنسان والإنسان ، بين الإنسان والحيوان ، بين الإنسان والكون ، يسعى إلى كشفه بشكل مباشر ، أو بشكل رمزى ، أو بشكل نقدى يفجر الإحساس والوعى بما هو ناقص ،مفتقد فى ما هو قائم وسائد وهو بهذا لايقف موقف العالم المكتشف أو الفنان المبدع للحظة إمتاع ، وإنما — كما ذكرت من قبل يتيح كذلك بهذه المعرفة الجمالية إطلاق قوة رفض لما هو سائد متحكم مصطنع ، وإطلاق قوة تحريض من أجل اكتشاف ماهو أصلى وطبيعى وتلقائى وضرورى ، وإنسانى عام رغم خصوصيته المصرية التى يحرص عليها كذلك ، بل يكرس يوسف إدريس أدبه لاكتشافها .

ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الرؤية الشاملة إلا بالاستيعاب الكلى لأدب يوسف إدريس . ولهذا أعترف أننى لم أتبين هذه الحقيقة الشاملة فى أدبه عامة ، وقصصه بوجه خاص ، فى كتاباتى المبكرة عنه إلا تبيّناً عاما غامضا فلقد غلبتْ على هذه الكتابات القديمة بشكل عام القراءة المباشرة الجزئية لكل قصة من قصصه على حدة ، ولم أقرأ قصصه القراءة التى تتيح لى هذه الرؤية الشاملة اللهم إلا فى إشارات عامة فى مقال لى عن مجموعة «لغة الآى أى» . بل لقد اتهمت مجموعة «أليس كذلك» انذاك بأنها خالية من الرؤية الفلسفية الشاملة . والواقع أننى توقفت عن الكتابة عن يوسف إدريس ، وعن الكتابة فى النقد الأدبى عامة منذ سنوات بعيدة . ولهذا عندما أعود اليوم للكتابة عن يوسف إدريس أحسب أن البدء بمراجعة ماسبق أن كتبته عن قصصة القصيرة هو نقطة البداية الصحيحة كمدخل لتحديد المعالم الأساسية لرؤيته الشاملة فى هذه القصص .

والحق ، أننى لم أكتب كثيرا عن قصص يوسف إدريس . فلقد علقت تعليقا نقديا سريعا على واحدة من قصصه هى «فى الليل» عام ١٩٥٦ ، وكتبت مقالا نقديا عن مجموعة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧ ، ثم كتبت مرة ثالثة مقالا نقديا لمجموعة «لغة الآى آى» عام ١٩٦٥ . أما تعليقى النقدى على قصة «فى الليل» فجاء فى كتاب «ألوان من القصة المصرية» الذى أصدرته دار النديم فى يناير ١٩٥٦ بمقدمة كتبها الدكتور طه حسين وتعقيب أخير لى .

وبين المقدمة والتعقيب مختارات من القصص القصيرة لأبرز كتابنا آنذاك . وأذكر أن الاستاذ مصطفى محمود قد أطلق على هذا الكتاب «مذبحة القلعة» ، فبين طلقات د. طه حسين النقدية فى البداية وطلقاتى فى نهاية الكتاب وقعت هذه الطائفة من القصص ، تماما كما فعل محمد على باشا بمماليك القلعة . ولقد جاء تعليقى النقدى على قصة يوسف إدريس «فى الليل» تحت فقرة بعنوان بناء الشخصية ، كنت أتحدث فيها عن بناء الشخصيات فى هذه المجموعة القصصية ولهذا كان تعليقى عليها محدودا . وفى هذه القصة نلتقى بجلسة فلاحين بعد يوم قاس من العمل الشاق فلا يلبث أن يقبل الفلاح أو العامل الزراعى عبد الرحمن باحثا عن ثمن كيلة ذره ، تاركا زوجته كما يقول بغير عشاء . ولكن سرعان مايتوارى بحثه الملحّ عن ثمنْ كيلة الذرة ، وتبرز شخصيته كفنان القرية برغم فقره المدقع . وهكذا تتحول الجلسة بوجوده إلى جلسة أُنس وسمر تتعالى فيها الضحكات التى تفجرها حكايات وقفشات عبد الرحمن . وتنتهى الجلسة وسط

ضحك غامر ، ولكن دون أن يحصل عبد الرحمن عما يبحث عنه ، وينتهى الليل كذلك ليستأنف عبد الرحمن فى الصباح سؤاله وبحثه . والغريب أننى إزاء هذه القصة لم أقف عندما تقدمه من صور اجتماعية فى الريف تقسم بالفاقة الشديدة ، وإنما اكتفيت بالحديث عن الشخصية فيها شخصية عبد الرحمن الذى جاء فلاحا عاديا ، ثم أخذ يمارس وظيفة أخرى بلغت من خلالها شخصيته الغاية القصوى من النماء ، واتضحت من خلال حكاياته معالم القرية بتقاليدها واحلامها ومشاكلها المختلفة فى وحدة مترابطة . وقد يكون مبرر ذلك كما سبق أن ذكرت أننى تناولت القصة تحت فقرة بناء الشخصية ، ولم أعرض لدلالتها الاجتمعية التى كانت موضوع تناولى لقصص أخرى فى المجموعة على أن تأمل هذه القصة اليوم فى ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف ادريس يكشف لنا عما فيها من معنى أبعد وأعمق من مجرد الفقر والبحث عن كيلة ذرة فى القرية . فهناك هذا الفن الذى يرتفع بالناس فوق مآسيهم . ويبرز الفن فى هذه القصة كقوة مقاومة ، وقوة مواجهة إنسانية للفقر السائد ، بل هو قوة توحيد اجتماعية وقوة روحية لتسامى النفس فى مواجهة العقبات ، والمحن وهو قانون عظيم من قوانين النفس الإنسانية وقيمة كبرى من قيمها الشامخة .

وسوف نلتقى بهذا القانون فى قصة أخرى من أجمل قصص يوسف إدريس المبكرة والتى مررت عليها آنذاك مرورا سريعا كذلك فى مقال آخر هى قصة «مارش الغروب» . وهى قصة بائع العرقسوس العجوز الذى يأتى عليه الليل وهو واقف بإبريقه ونداءاته وإيقاعات صاجاته ، فلا يلتفت إليه أحد . ولهذا يبدأ فى العودة إلى بيته وسط الظلام فى خطوات مثقلة بالشجن . على أن أبرز ما فى هذه القصة هو هذا اللقاء الحميم بين خالته النفسية وبين موسيقى صاجاته التى أخذت تواكب مشاعره الداخلية . واستطاع هو بإيقاعاتها أن يرتفع على وحدته وشجنه لم يعد يعنيه أن يدق بصاجات للناس ، بل أطربته نغمة الصاجات فأخذ يهتز على وقعها ويلفّ الظلام منتشيا بها ، وهو يعود إلى بيته فى قصة «فى الليل» ارتفع الفن بالبهجة الجماعية وفى قصة «مارش الغروب» امتزج الفن بأحزان فردية ، وفى كلتا الحالتين كان الفن ارتفاعا [illegible]سيا شـ[illegible]خا على الآلام !

أما تعليقى النقدى على مجموعة «أليس كذلك» فقد غلب عليه التفسير الاجتماعى ، فضلا عن غلبة النظرة التجزيئية لقصص هذه المجموعة لقد نشرتُ هذا التعليق فى سبتمبر عام ١٩٥٧ فى مجلة الرسالة الجديدة . وبدأته بهذه الفقرة لا أدرى لماذا أحسست وأنا مقدم على قراءة المجموعة القصصية ليوسف إدريس المسماة «أليس كذلك» أن سؤالا كبيرا أخذ يلح على نفسى منذ البداية أين يوسف إدريس اليوم من القصة ومن الشعب ؟» على أننى بعد أن أكدت منذ البداية على أن أدب يوسف إدريس هو تجربة أصيلة فى القصة الواقعية العربية تمتزج فيها المعالجة الفنية الناضجة بالرؤيا الاجتماعية المتقدمة ، رحت أقرأ قصص هذه المجموعة قراءة اجتماعية بل سياسية خالصة وأقول مفسّرا لامبررا ، إن أعوام ١٩٥٦ و١٩٥٧ كانت أعوام مشحونة بالمعارك الوطنية والاجتماعية وخاصة بعد تأميم قناة السويس ، والانتصار فى بور سعيد ، وتمصير (تأميم) المؤسسات الإنجليزية والفرنسية ولهذا لم تخرج قراءتى لقصص هذه المجموعة عن إبراز الدلالات الوطنية فى قصة «هى .. هى لعبة» وقصة «الجرح» وقصة «أليس كذلك» أو إبراز

الدلالة الاجتماعية الطبقية فى قصص «الحالة الرابعة» و «المحفظة» و «مارش الغروب» و «قاع المدينة» وإبراز القيم المستنيره كالحرية والعلم فى قصة «التمرين الأول» وقصة «الناس» التى تُعدّ رداً نقديا فنيا على قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى ، يدافع فيها يوسف إدريس عن الوعى العلمى . هذا إلى جانب إبراز الطابع المصرى الصميم لنماذج شخصياته فى هذه المجموعة من القصص بشكل عام ولكنى لم أتبين بعض الدلالات الإنسانية العميقة والشاملة فيها .

لقد أبرزت مثلا المفارقة الصارخة بين غنى القاضى وفقر الخادمة شهرت ولكنى لم أتبين المفارقة الصارخة كذلك بين وحدة هذا القاضى الفنى فى منزله الفاخر بشارع الجبلاية فى الزمالك وبين التواحد والتساند بين الناس فى الحاره الشعبية السد الفقيرة التى تعيش فيها شهرت حيث «**خراب وبيوت تتساند حتى لاتنهار . العجوز يتحامل على الشاب والأعمى يسحبه صبى ، والعليل يسنده جار . والنبى وصّى على سابع جار وخيط خفى يجمع الكل ويربطهم معا وكأنهم حبات مسبحة وكأنهم روح واحدة تحيا فى أجساد كثيرة متفرقة**»

وفى قصة «الجرح» قرأت فيها رحلة إلى بور سعيد المحتلة ، يغلب عليها طابع المغامرة لاطابع المشاركة الواعية فى معزكة المقاومة . أحسست فيها ــ كما ذكرت فى مقالى ــ بالحركة المندفعة ــ فى غير تدبّر ــ وبالانفعال التلقائى أكثر من الإحساس بالتصميم المستنير» مع أن هذه التلقائية وهذه الحركة غير الواعية فى القصة هى معنى عميق من معانى الرؤية الإنسانية الشاملة عند يوسف إدريس . ولاشك أن سنتى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ انعكستا على قراءتى النقدية الأيديولوجية المسطحة هذا على حين أننا نجد داخل القصة نفسها هذا الجرح الذى سببه الاصطدام بصارى السفينة ولكنه ظل فى القصة رمزا نازفا من جرح الاحتلال ، فضلا عن أن القصة تكاد تجهر بدلالتها الفلسفية التى هى أعمق من مجرد تفاصيلها . فالملاحظ أولا أن السارد فى القصة هو الجماعة كلها . قد يتحدث واحد أو آخر منهم ولكن

السارد فى القصة يتحدث دائما بروح هذه الجماعة المنطلقة إلى بور سعيد . وبروح الجماعة نقرأ هذه الفقرة فى القصة . عندما سألهم ريّس المركب «رايحين فين ؟ : «أحيانا يفيق الإنسان فيجد نفسه متجها إلى مكان معين ، هكذا بلا وعى أو تفكير ، وقد جعلنا سؤال الريس نفيق . وحين أفقنا كان كل شىء أمامنا له سبب . الخالة زاهية ترى ابنها ، والقارب يتحرك لأن الريح تدفعه ، وحلمى جرحت جبهته لأنه ارتطم بالصارى ، أما نحن فلماذا نحن ذاهبون ؟ (.....) لم نجد جواباً معقولا أو مقبولا .

كل ما وجدناه كان إحساسا كبيرا لايترك مجالا للتفكير أو السؤال إحساس أن شيئاً هائلا مؤلما قد حدث هناك وأننا يجب أن نكون بالقرب مما حدث» «قوى قاهرة وراء الستار تجذبنا للجرح الكبير وتغْشينا .

القضية هنا فى إطار الرؤية الشاملة الأدب يوسف إدريس لاتصبح مجرد رحلة وطنية إلى بور سعيد للمشاركة فى المقاومة ، بل تصحيح كذلك استجابة لنداء غامض فى النفس لاسبيل لمقاومته ، وقد نستطيع أن نحول غموضه بعد ذلك إلى وعى وإرادة . وهو معنى من معانى الرؤية الشاملة لفلسفة يوسف إدريس سوف نجدها بدلالات مختلفة فى قصص أخرى مثل قصة «النداهة» وقصة «أنا سلطان قانون الوجود» .

إن مجموعة «اليس كذلك» عندما نعيد قراءتها في ضوء الرؤية الشاملة نتبين أنها رغم غلبة الأحداث التفصيلية في الكثير من قصصها ، فإنها تعبر عن توتر زاخر بالمفارقات والمتناقضات والصراعات والتداخلات بين ثنائيات مختلفة نفسية وإجتماعية تشكل في جماليها نقدا عميقا للواقع السائد وتطلعاً إلى ما هو أفضل . وهي لاتقف عند حدود ظواهر سياسية وإجتماعية وإنما

تغوص في أعماق النفس الانسانية لتضع يدها على ماهو غريزى ، تلقائى طبيعى . وفضلا عن هذا فإن تأمل هذه المجموعة من جديد يكشف عن بداية بروز التعبير بالجملة الاسمية في العديد من فقرات هذه المجموعة . واستخدام الجمل الاسمية يعمق الإحساس بالحضور المباشر والمعايشة الحية للحدث القصصى أكثر مما يتيح ذلك استخدام الجمل الفعلية التى تبدأ عادة بالفعل الماضى الذى يصنع مسافة زمنية ونفسية بين الواقعة وقراءتها في كثير من الأحيان وسنجد هذا الاستخدام للجملة الاسمية سائدا في قصصه القصيرة التى أصدرها بعد مجموعة «اليس كذلك» وفى مجموعاته الأخيرة بوجه خاص . ولعل رواية شطح المدينة» لجمال الغيطانى أن تكون أبلغ تعبيرا عن استخدام الجملة الاسمية في بنائها استخداما يعمق الإحساس بالحضور والمعايشة الحية ، فضلا عن استخدامها لفعل المضارعة تحقيقا لذلك كذلك .

ولعل قراءتى النقدية بعد ذلك لمجموعة«لغة الآى آى» في مقال نشرته في مجلة المصور في أكتوبر ١٩٦٥ أن يكون أكثر نضجا من قراءتى لمجموعة «اليس كذلك» . فلقد وضعت يدى في هذه المجموعة على ماتتضمنه قصص يوسف إدريس من دلالات إنسانية تتجاوز حدود أحداثها وموضوعاتها ، فضلا عما تتميز به لغتها من أساليب رمزية وتعبيرية ولهذا اعتبرت أن «لغة الآى آى» ليس عنوانا لقصة في المجموعة ، وإنما هو تعبير عن الفلسفة الشاملة لقصصها جميعا ، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء فهذه المجموعة تتحدث بلغة الأعماق البعيدة . ويبتعد فيها يوسف إدريس نهائيا عن منهج السرد الوصفى الخارجي وأخذ يغوص في قلب الأحداث والوقائع ليعبر عن لحظة مكتنزة بشمولها واستيعابها

لدنيا وات غير محدودة من الزمان والمكان ، والتجربة البشرية . ففى قصة «حالة تلبّس» لانقرأ فيها لقاء جنسيا عبر مسافة طويلة بين عميد الكلية وطالبة تدخن سجارتها في استمتاع وشبق ، بل نقرأ في أعماقها حوارا كذلك بين جيلين تتفتح فيه آفاق للنفس طال انغلاقها ،

وترتعش مناطق جمدت منذ سنين . إنها حوار بين قيم إنسانية أكثر منها هذا التوازى الشبقى بين العميد والطالبة على البعد . وفى قصة لغة الآى .. آى» قرأت هذه المساندة الحميمة بين الصديق الفقير المريض الذى يتألم ألماً بشعاً وصديقه الذى بلغ مستوى طبقيا عاليا سواء من حيث الثروة أو المكانة الاجتماعية . ولكن سرعان ماتتحول هذه المساندة إلى تخلّ الغنى عن غناه ومكانته فيحمل جثة صديقه بنفسه عائداً إلى الحياة الصافية الصادقة غير المصطنعة التى كانت تجمعهما في الماضى .

ولقد وقفتُ قراءتى القديمة للقصة عند هذا الحد ، مع ان القصة تضيف بعداً آخر قد يتخذ شكلا أسطورياً غير واقعى ولكنه يعمق في الحقيقة الدلالة الإنسانية الشاملة للقصة . فصرخات الألم التى كان يطلقها الصديق الفقير قد أيقظت سكان العمارة والعمارات المجاورة وها هم الكثيرون من سكان الحى يفعلون مثله . وها هى النوافذ والمداخل حافلة بكثير من الجثث . إنهم مثله ، تستيقظ

ضمائرهم ، ويتحملون ، ويحملون المسئولية ، ويعودون إلى أصولهم الطبيعية

وفى قصة الاورطى ، يعلق جزار ومجموعة معه إنسانا فقيرا مريضا على خطاف كأى ذبيحة ، ويُعرّى بحثا عن حفنه نقود متهم هو بإخفائها فلا نجد له صدرا أو أمعاء بل نجد تجويفا فارغا يتدلى منه ويتأرجح الأورطى كمزمار غاب طويلا وشاحبا ومقطوعا .

إنه إفراغ الانسان لا من إنسانيته فحسب بل من كيانه الجسدى نفسه . وفى إطار الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس نجد تقاربا بينها وبين قصة «شفلانه» الذى يعيش فيها إنسان على بيع دمه ، وبينها وبين قصة ١٩٥٠٢ التى يتم فيها الاختفاء الكامل لإنسان ، فلا أثر لوجهه فى المرآة أو لصوته فى جهاز التسجيل ، ولا أحد يراه أو يشعر بوجوده . إنها الغربة والاغتراب حتى درجة المحو المطلق هذا هو القانون السائد فى مجتمع الاستغلال والقمع .

وفى قصة «صاحب مصر» نلتقى بعم حسن وهو على وشك الانتقال من مكانه فى مفرق طرق إلى مكان آخر . فهناك دائما من يأتى ليقول له : هيا ... دون أن يراه أحد سواه . وشخصية عم حسن رمز عميق للمودة الإنسانية والعطاء الذى لايتوقف . وهو يذهب دائما إلى حيث يكون مع من يحتاجون إليه ! وبرغم مصريته الشديدة المصرية فهو على حد تعبير القصة «برج مجوهرات الامبراطورية البشرية» بل يكاد يكون ظاهرة من أرق الظواهر الطبيعية وانقاها . وفى ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس قد نجد فيه هذا النداء الداخلى الخفى الذى قرأناه فى أكثر من قصه من قصص يوسف إدريس ، كما نجد فيه القيمة المعطاءة رغم بساطتها وتواضعها التى تقيم تماثلا معنويا مع شخصية «النص نص» فى قصة «معجزة العصر» .

إن هذه القصص فى مجموعة «لغة الآى آى» «تعبر كما ذكرت فى مقالى القديم عن قوانين أصيلة للتجربة البشرية وهى قوانين فى حياة المجتمع البشرى لا يعرفها علم النفس ولايبصرها علم الاجتماع ولايرصدها علم التاريخ ولايحددها علم الاقتصاد ولكنها رغم هذا قوانين فى قلب الحياة بل لعلها حياة القلب البشرى نفسه يكتشفها وينبض بها هذا الفن العظيم» .

على أننى برغم ماتبينته آنذاك من هذا الارتفاع بالحدث العادى إلى دلالة إنسانية شاملة فى هذه المجموعة ، وبرغم إشارتى إلى أن قصصه تفرغ قوانين الخبرة الإنسانية ، إلا أننى لم أحدد الملامح الأساسية لهذه الدلالة الإنسانية الشاملة .

وهذا مانحاول أن نحدده فى الفقرات التالية فى ضوء النظرة الشاملة لقصص يوسف إدريس عامة ، وإن اقتصرنا على ملمحين أساسيين فى عالمه هما خصوصيته الواقعية ، وموقع الجنس فى هذا العالم .

إن عالم يوسف إدريس القصصى رغم مايتسم به من خصوصية تعبيرية ، هو عالم اللحظة التاريخية الاجتماعية المصرية التى عاشها يوسف إدريس ، عالم القرية والمدينة ، عالم الشخصيات والأوضاع والتناقضات والصراعات والانتصارات والانكسارات التى حفلت بها هذه اللحظة الممتدة . وهو بتعبيره الفنى عن هذه اللحظة قد نقل القصة القصيرة العربية — بحق — نقلة دلالية وجمالية جديدة ، وإن كانت لها جذورها القديمة عند محمد تيمور وطاهر

لاشين وعيسى عبيد وغيرهم . وقد نجد فى قصص يوسف إدريس مرحلتين تعبيريتين . مرحلة يغلب عليها الطابع الذى يمكن أن نسميه مشابهة الواقع ، الذى يتسم ببنية حديثة ذات منطق طولى عادى فى حركة أحداثها ، ومرحلة يغلب عليها طابع التكثيف الرمزى والتحليل الباطنى العميق التفصيلى أحيانا للنفس واللامنطقية أحيانا فى العلاقة بين عناصرها وبنوع اتجاهات حركة بنائها . إلا أن قصصه فى كلتا المرحلتين ، وبكلا الأسلوبين مغروزة معجونة منسوجة باللحظة الاجتماعية التاريخية التى يعيشها ويعبر عنها . فما تخلف أبدا عن هذا الرباط الحميم بواقع اللحظة المعاشة .

على أننا لانجد حائطا صينيا يفصل بين كلتا المرحلتين فى قصصه . فما أكثر مانجد سمات المرحلة الأولى باقية فى بعض قصص المرحلة الثانية ، وما أكثر مانجد سمات المرحلة الثانية فى بعض قصص المرحلة الأولى .

على أن هذا الارتباط باللحظة الاجتماعية والتاريخية لم يجعل من قصصه وصفا محايدا لها ، بل كان دائما محاولة لاستقطار خصائصها وأبعادها الظاهرة والخافية ، مما أعطى لقصصه خصوصية مصرية حرص يوسف إدريس على تنميتها سواء فى مضامين هذه القصة أو أشكالها . كما كانت قصصه بهذا كذلك نقدا لواقع اللحظة . بشكل مباشر أو غير مباشر — ودعوة متصلة للثورة عليه وتجاوزه وتغييره .

سنجد هذا فى قصصه جميعا — بمستويات مختلفة — سواء فى المرحلة الأولى أو الثانية إن أحداث قصصه تتشكل دائما من الشخصيات العاملة المطحونة وخاصة فى الريف ، وإن صادفناها فى المدينة كذلك وجدناها فى قصة «فى الليل» التى أشرنا إليها من قبل ، وفى قصة «طبلية من السماء» التى يهدد فيها فلاح جائع بأن يكفر لو لم تنزل له مائدة من السماء ، وفى قصة «شغلانة» التى يبيع فيها إنسان دمه ليعيش وفى قصة «نظرة» هذه الطفلة الصغيرة الخادمة التى تحمل بصعوبة بالغة صينية بطاطس وتتطلع بنظرة خاطفه فى سيرها المتعثر إلى أطفال فى مثل سنها يلعبون بالكرة . كما وجدناها فى قصة «لغة الآى . . آى» وفى قصة «الحالة الرابعة» التى نتبين فيها مفارقة صارخة بين الطبيب الغنى الجميل المتألق والسجينة المريضة المسلولة تاجرة الحشيش ووجدناها كذلك فى قصة «قاع المدينة» فى هذه المفارقة الصارخة بين القاضى الساكن حى الزمالك وشهرت فى قاع المدينة .

على أن هذه المفارقات الطبقية فى قصص يوسف إدريس لاتقف - كما ذكرنا عند حدود الوصف والتشخيص ، وإنما تتخذ بشكل مباشر أو غير مباشر طابع الرفض والتمرد سواء عمليا كما فى قصة «الهجانة» الذين جاء أعيان القرية بهم لحماية مصالحهم وفرضها على الفلاحين ، فيتمرد الفلاحون عليهم ويسرقون أسلحتهم ويطاردونهم خارج قريتهم ، أو «قصة الطابور» التى سبق أن تحدثنا عنها .

وقد يتخذ الرفض والتمرد طابع الحلم الطوبوى كما فى قصة «جمهورية فرحات» التى يحلم فيها هذا الصول البسيط بعالم آخر منتظم تسوده العدالة والحرية ، وقد يتخذ هذا الحلم طابعا أكثر علمانية وعمقا كما فى قصة «معجزة العصر» ، حيث نجد شخصية «النص نص» أو عقلة الصباع الشعبية رمزا لطاقة إبداعية خارقة فى كل منا ولكنها محتجزة مقهورة بسبب القمع والغفلة والاستبداد والبيروقراطية . وقد يتخذ الرفض والتمرد شكلا نفسيا متساميا بالفن كما فى قصتى «فى الليل» و«مارش الغروب» .

والخلاصة أن عالم يوسف إدريس القصصى هو عالم المفارقة الطبقية الصارخة الذى لم يخرج أبداً عن لحظته الاجتماعية التاريخية الواقعية ، حتى فى أشد تعابيره الرمزية والمجردة . وهو عالم لاتكرسه هذه القصص بل تسعى بفضحه ونقده والتمرد عليه وإلى التطلع والتبشير بعالم جديد آخر برغم خصوصيته المصرية الشديدة فهو ذو رؤية إنسانية شاملة ، ترتعش بروح العدل والتفتح والحرية والتلقائية والانطلاق من الجذور الطبيعية الأولى لإنسانية الإنسان فى تفاعل حار مع أبعاد كونية لا حدود لها .

وفى قلب هذه المفارقة الطبقية فى عالم يوسف إدريس القصصى ، تبرز مفارقة أخرى هى بعد من أبعاد هذه المفارقة الطبقية وإن تكن لها خصوصيتها الإنسانية العامة هى ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التى تشكل محورا مأساويا من أبرز محاور قصص يوسف إدريس ، إن لم يكن أبرزها .

وقصص يوسف إدريس تعبر عن هذا المحور بالحواجز الفاصلة ــ على تنوعها ــ بين طرفى هذه الثنائية سواء كانت هذه الحواجز جداراً كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو ستارة (كما فى قصة ستارة) أو عرفا اجتماعيا ريفيا (كما فى قصة «حادث شرف» أو حجابا (كما فى قصة «ماخفى كان أعظم» أو اختلافا دينيا (كما فى قصة «جيوكندا المصرية» أو اختلافا بين أجيال (كما فى قصة «حالة تلبس» أو قصة «محطة» أو وحدة (كما فى قصة «دستور ياسيدة» إلى غير ذلك . على أن هذه الحواجز الفاصلة لايمكن أن تحول دون تخطى هذه المفارقة تحقيقا للقانون الإنسانى الأكبر . فعلى حد السارد فى شخصية «جيوكندا المصرية» «قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة الرجل والمرأة» . أنها «غريزة وحشية مكتسحة كأمطار الصيف فوق خط الاستواء» كما يقول السجين فى «مسحوق الهمس» . وتتم مواجهة هذه الغريزة المكتسحة إما بالخيال والوهم كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو بالتمسك الظاهرى بغشاء البكارة على حساب البراءة الحقيقية كما فى قصة «حادث شرف» أو بالاستجابة لنداء هذه الضرورة سواء جاء هذا النداء غامضا من الأعماق البعيدة كما فى قصة «النداهة» أو بالرضوخ بعد مقاومة تختلط فيها الأم بالأنثى كما فى قصة «دستور ياسيدة» أو بالاستجابة الواعية المريدة كما فى قصة «بيت من لحم» وقصة «اكبر الكبائر» أو بشهقات الموت الجاثم التى تفضى بشكل تلقائى إلى لقاء جسى مواز لها كما فى قصة «العملية الكبرى» .

والحق ، أنه فى عالم يوسف إدريس يصبح الجنس أو الحب عامة معنى من معانى القداسة الكونية برغم تناقضه هذا مع القوانين الوضعية والعرفية ، فى قصة «أكبر الكبائر» تنمو العلاقة الجنسية بين الشيخة صابحة التى ينشغل عنها زوجها الشيخ صديق بحلقات الذكر وبين محمد الشاب العفى . وفى نهاية القصة يتساءل راويها : «من الذى سيدخل النار عقابا على هذه الفعلة ، هل هما محمد والشيخة صابحة أم الشيخ صديق ؟» ويختتم الراوى القصة قائلا : « وأكاد أضحك على هاتف ساخر عربيد كالبلياتشو ، ينتصب أمامى فجأة ، ويؤكد لى أن الشيخ صديق هو داخل النار حتما» .

إن الجنس فى أدب يوسف إدريس هو قانون القوانين الإنسانية الذى يفرض نفسه رغم كل العقبات والحواجز ، ويكاد يوسف إدريس يجد بين الجنس والحياة وإيقاع الكون كله وحدة حميمة ، ففى قصة «أكبر الكبائر» مثلا تقيم

القصة توازيا إيقاعيا بين اهتزاز سقف البيت أثناء الممارسة الجنسية ، وتهدج صوت الشيخ صديق والذاكرين معه فى حلقة الذكر . «نغمة واحدة تكاد تشمل الكون كله» . وفى قصة «العملية الكبرى» تتم الممارسة الجنسية بين الطبيب والممرضة بجوار مريضة تموت ، وهى ترمقهما بابتسامة مندهشة وكأنه للحظة توحّد كل شىء واشتبكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية ، أول البداية ونهاية النهاية» . على أن الملاحظ أن المرأة فى أغلب قصص يوسف إدريس هى مجرد أنثى . بل إن المسافة بين أمومتها وأنوثتها يمكن اجتيازها ببعض الجهد كما فى قصة «دستور ياسيدة» .

على ان الجنس فى قصص يوسف إدريس قد يكون كذلك إغواء وإغراء بهدف الاحتواء والتغريب والإفساد ، وإن اتخذ ذلك شكلا مبالغا فى رمزيته وفانتازيته كما فى قصة «هى» التى تتكشف «هى» فى النهاية فإذا بها رجل منحرف جنسيا هو رمز فى القصة للفساد . وقد يتخذ الجنس شكل الإغواء والإغراء كذلك بوعود وقيم استمتاعية تنتسب إلى الحضارة الغربية مما يفضى إلى فقدان الخصوصية الذاتية والروحية الحميمة . فالشيخ عبد العال إمام مسجد الشوبكشى فى الباطنية فى قصة «أكان لابد يالى لى أن تطفىء النور» ينجح فى هداية سكان حى الباطنية المعتادين على تعاطى المخدارت ، وهو يقاوم إغراء الفتاة الشقراء الجميلة اللعوب ذات الأصول الغربية الإنجليزية . ولكنه مايلبث أن يترك المصلين من سكان الحى ، ساجدين وراءه فى ضلاتهم مهرولا إلى «لى لى» فى ضوء مصباحها الباهر ، وجسدها المثير وقد يكون صحيحا ماقاله يوسف إدريس فى حديث شخصى لبعض المؤلفين الغربيين الذين كتبوا عنه أنه يقصد بهذه القصة تصوير قبول عبد الناصر لمبادرة روجرز الأمريكية بعد أن راح لسنوات وسنوات يشحن الناس بالتحذير والعداء لأمريكا . أو فى تقديرى أن هذا الحديث الذى أجراه يوسف إدريس فى عام ١٩٧٨ كان متأثرا بالمناخ العام فى هذه السنوات التى كان العداء فيها للنظام الناصرى على أشده وأياما كان الأمر ، فليس لزاما علينا أن نأخذ بتفسير الأديب لأدبه . وإنما ينبع التفسير من العمل الأدبى نفسه . ولهذا فإننى أرى فى هذه القصة تعبيرا عن إرادة ودعوة الخصوصية ورفض وإدانة الإغواء الحضارى الغربى . إن هذه الإرادة ، وهذه الدعوة هى من أبرز سمات فكر وفن يوسف إدريس ، التى عبر عنها فى مقالاته وقصصه ورواياته . ولعل قصة «معاهدة سيناء» رغم ركاكتها الشديدة أن تكون محاولة للتعبير الزاعق عن هذه الخصوصية ففيها نجد عاملا مصريا يبادر بالتوفيق فى نزاع فنى بين مهندس روسى وآخر أمريكى . قد تكون القصة تعبيرا عن مفهوم عدم الانحياز ولكنها تتضمن على أية حال استقلالية السلوك المصرى وخصوصيته . على أن هذا لايعنى أن يوسف إدريس بدعوته إلى الخصوصية كان ضد الحضارة الغربية بل كان معها ، وداعيا إلى الاستفادة منها دون التفريط فى خصوصيتنا الفكرية والتعبيرية الفنية

ولعل قصة «الحادث» أن تكون مثالا على ذلك . ففى هذه القصة تبرز جرأة طفل غربى فى السباحة بتشجيع من والديه على حين تقف أم ريفية مصرية ترتعش خوفا على الطفل ، وهى فى قريتها تحرم ابنها من أى ممارسة مماثلة خوفا عليه ، مما جعل منه جثة متضخمة بليدة . إنها دعوة واضحة للتعلم من الغرب وهى جزء من رؤيته الإنسانية العامة .

إن تركيز يوسف إدريس فى قصصه على البعد الجنسى باعتباره القانون الأكبر فى الحياة الإنسانية بل فى إيقاع الكون كله ، هو فى الحقيقة امتداد لرؤيته ودعوته إلى احترام ومعايشة ماهو طبيعى ، غريزى ، بدائى ،

أصيل ، بما يتيح للإنسان التحرر من القيود والأنظمة القمعية والمصطنعة سواء كانت أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية ، أو سياسية أو فكرية أو حياتية عامة التى تحول دون انطلاق إنسانيته التلقائية . ولعلنا نجد هذا المفهوم فى قصته «أحمد المجلس البلدى» هذه الشخصية الريفية البسيطة التى ناضلت طويلا من أجل تركيب رجْل صناعية بدلا من رجله المقطوعة . ولكنه سرعان مايتخلص منها بسبب عرقلتها لعلاقاته التلقائية المباشرة مع أبناء بلدته . وفى قصة «يموت الزمار» نقرأ هذه الصرخة ذات الدلالة العميقة فى أدب يوسف إدريس «ما أبعد المسافة بيننا وبين البدء» !

وقد يكون استكمالا مفيدا لتعرفنا على عالم يوسف إدريس القصصى أن نتبين الملامح الأساسية كذلك لمنهجه فى التعبير عن هذا العالم . إن يوسف إدريس يعبر عن عالمه وأفكاره بالأحداث . إنه يبدع فى حكاية تفاصيل هذه الأحداث ، وفى التتبع الدقيق لمساراتها وتحولاتها سواء بشكل مباشر ، أو من خلال تحليله للدواخل العميقة لشخصيات قصصه وتفسير ردود فعلها وتحولاتها النفسية والاجتماعية وقد يغلب التحليل والتفسير النفسى الباطنى لشخصياته فى المرحلة الثانية من كتاباته القصصية على المتابعة الوصفية الخارجية التى كانت تتسم بها المرحلة الأولى من هذه الكتابات . ولهذا تختلف البيئة القصصية فيما بين المرحلتين فقد يغلب على المرحلة الأولى السرد المتماثل مع الحركة الطويلة الزمنية المنطقية العادية للأحداث ويغلب على المرحلة الثانية التداخل بين لحظات الزمان المختلفة والانتقال فيما بينها انتقالا غير منطقى أحيانا تعميقا للتأثير الإبداعى للقصة فقد نبدأ القصة فى بعض الأحيان من نهايتها مثلا كما فى قصة «النداهة» .

ويحرص يوسف إدريس فى صياغته القصصية على التعبير بالجملة الاسمية كما سبق أن أشرنا ، وذلك خلقا وتأكيدا للحضور والمعايشة الحية الحميمة . فضلا عن غلبة ضمير المتكلم فى كثير من قصصه الذى يضفى على القصة جوا من الإفضاء الذاتى المشبع بروح الشعر ، وإن جنح أحيانا إلى الخطابية الزاعقة . وهو يستخدم لغة هى عجينة مكثفة لينة فى آن من الفصحى والعامية النابعة من طبيعة الأحداث والأجواء والشخصيات التى تصورها القصة .

على أن يوسف إدريس مغرم كذلك فى كثير من أبنيته القصصية بالاستعانة لا بالأحداث والتحليلات والتفسيرات وإنما بالصمت والسكون تعميقا نفسيا ودراميا للحظة معينة من لحظات أبنيته القصصية ففى قصة «النقطة» نقرأ «المشهد صامت ساكن .. صمت داكن ولكنه فى نفس الوقت غير مضىء» . والواقع أن الصمت كأداة تعبيرية فى قصصه هو تعبير عن الباطن النفسى الدّال أكثر ، ماهو تعبير عن حقيقة خارجية . نقرأ فى قصة «حالة تلبس» وهو يصور متابعة عميد الكلية للفتاة وهى مستغرقة فى امتصاص سيجارتها . «الدنيا حافلة» بمؤامرة صمت تام ، سكون غريب لايمكن أن يكون بفعل قوة خارجية قاهرة سكون ليس خارجه سوى العدم ، سكون عالم خال من الحياة تماما . ليس فيه حياة سواه وسواها وهى فى أقصى درجات الاستمتاع وهو فى أقص درجات الانفعال» . وفى قصة «حوار خاص» نقرأ «كانت العربية تنطلق بسرعة مائة وعشرين كيلو مترا ، وكان الصمت — إلا من أزيز الهواء والموتور . كاملا ، حيث صمت الصحراء الأصفر ، حيث الكون حين تتوقف الحركة خارجه وكأنه مات» وفى قصة «معجزة العصر»

الصمت المطبق سوف يحل صمت سيمتد إلى آلاف السنين .. وفى قصة «الجرح» نقرأ «لاشىء سوى السكون» .. سكون غامض مثير . ملىء بأسرار والغاز ، سكون الأسر ومعسكرات الاعتقال سكون مرعب مخيف ، سكون البحيرة التى عندها القدماء .. وما أكثر الأمثلة الأخرى .

من تشخيص يوسف إدريس للمشاهد الخارجية والمشاهد النفسية الداخلية ولمختلف التحولات والتعابير الرمزية عن الخفايا والخبايا العميقة وبالثنائيات المتصارعة المتصادمة فى المجتمع وبداخل النفس وبين الفرد والمجتمع وبين الرجل والمرأة ، من التطلع إلى تحقق ماهو طبيعى ، أصلى ، ضرورى ، ينتسب إلى لحظة حميمة من لحظات البدء البعيد ، وإن يكن فى الوقت نفسه يدق أبواب الحلم القادم المأمول ، من قلب هذه العملية المتوترة المشحونة بالتناقضات والمجاهدات .. تبرز القيم الجمالية لقصص يوسف إدريس ويرتفع نشيج رسالتها الفنية والإنسانية .

والواقع أن أدب يوسف إدريس عامة هو فى جوهره أدب رسالة ، بل أدب دعوة جهيرة ، ناقدة محرّضة ، دعوة للعودة إلى ، الانطلاق نحو ، كل ماهو صحّى ، وصحيح ، وطبيعى ، وحر ، وعدل ، وإن لم تفقد هذه الدعوة صياغتها الفنية المبدعة . ولهذا نجد يوسف إدريس فى قصة «العملية الكبرى» يسخر بل يدين أستاذه الطبيب الكبير الذى يمارس الجراحة من أجل الجراحة كمجرد متعة علمية . لا شىء من أجل ذاته . كل شىء من أجل الإنسان . ولهذا فالقصة عنده رسالة اخلاقية واجتماعية وإنسانية ومعرفيّة ، وهى رؤية واقعية شديدة الواقعية مهما اختلفت أشكالها وأساليبها التعبيرية والفنية بل يكاد أدب يوسف إدريس أن يكون محاولة للإجابة العملية على التساؤل الكبير والخطير الذى نجده فى نهاية قصة «حامل الكراسى» . وهى قصة الرجل المصرى الطيب الذى أمره «بتاح رع» منذ آلاف السنين أن يحمل هذا الكرسى . وهو ينتظر أن يأمره «بتاح رع» ليضعه على الأرض وعندما يكشف له راوى القصة ان فى الكرسى قطعة من جلد غزال مكتوب عليها «ياحامل الكرسى .. لقد حملت مافيه الكفاية وآن لك أن تملك الكرسى ... وحين تموت يكون لأولادك ... ويقرؤها لحامل الكرسى ، لايستجيب الرجل لما يقول ، لأنه لايعرف القراءة وهو لايصدق قراءة الراوى له ، إلا إذا قدم له أمارة تدل على علاقته بـ «بتاح رع» . ويسأله «معاك أمارة» ؟

ويقف الراوى عاجزا ، ويرفض الرجل الطيب إنزال الكرسى ويواصل مسيرته المضنية ويتساءل الراوى ماذا يفعل ؟ هل يسقط الكرسى عن كتف الرجل بالقوة ؟ أم يكتفى بالسخط عليه أم يرثى لحاله ، أم يصبّ اللوم على نفسه هو لأنه لايعرف الأمارة !

وفى تقديرى أن قصص يوسف إدريس وأدبه عامة هى محاولة مسئولة لكى يعرف الأمارة ويمتلكها ، اى يعرف ويمتلك القانون الذى يتيح للشعب المصرى أن تبدّأ كرسيه التاريخى الذى يحمله على كاهله طوال هذه السنين ، وأن يصبح صاحب الأمر والنهى فى النهاية .

إن البحث عن «أمارة» هو البحث عن قانون لصناعة وعْى أفضل ومستقبل أفضل لشعبنا المصرى وخاصة لقواه المنتجة العاملة المطحونة وهذه هى جوهر الرسالة الجليلة العميقة لأدب يوسف إدريس .

إبراهـــيم فتحـــى



« أرخص ليالى » والنص الاستعارى

يقال أن يوسف إدريس ابتداء من مجموعته « أرخص ليالى » يقف بين طريقتين فى إدراك العالم والتعبير عنه وكانت الطريقة السابقة لكتاباته عند جيل الرواد — فيما يقال — طريقة « متعالية » ترفع عقيرتها محذرة من الواقعية ومن الصيغة المصرية المحلية فى الأداء اللغوى ، وتدعو إلى « الالتزام بالخيال والفصحى »[1] . أما الطريقة التى أعقبت كتاباته عندما يسمى بجيل الستينيات فكانت فيما — يقال — طريقة استعارية » لا تحاكى الواقع ولا علاقة لأحداثها بقوانين الواقع الخارجى وتنحو إلى « التعالى » والشاعرية والتجريد .

وبعبارة أخرى لقد اختلف يوسف إدريس عن أدباء المدرسة الحديثة من جيل الرواد : طه حسين ومحمود تيمور فى مرحلته الأخيرة وتوفيق الحكيم د. حسين فوزى ، فهم قد نزعوا إلى تصوير ما يسمى « بقوانين الحياة الأبدية والحقائق الثابتة والمثل العليا وإلى الارتفاع عن « الموضوعات الخاصة فى البيئات المحدودة » أى إلى التجريد المتعالى من ناحية والنزعة الجمالية اللغوية من ناحية أخرى[2]

ولم يكن يوسف اقل اختلافا عن تصور آخر « حداثى » للقصة القصيرة فى الستينيات والسبعينيات وهو تصور فى الكتابة النقدية قد لا يتمشى مع الاتجاهات الفعلية فى الإبداع . وربما تشابه هذا التصور الحداثى اللاحق مع نزعة جيل الرواد السابقة فى بعض النقاط .. إن إدوار الخراط (« مختارات » القصة القصيرة فى

---

(١) ب . م . كربر شويك ترجمة رفعت سلام . الإبداع القصصى عند يوسف إدريس ص ١٦٧ نقلا عن مقال يوسف إدريس « المصرية الجديدة » مجلة صباح الخير ٢٦/ ٤ /١٩٥٦ .

(٢) د . ناجى نجيب الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس دار الهلال ص ٤٩ .

السبعينات) يوضح أن العمل الأدبى ليس شريحة من الحياة ، فالحياة شيء والعمل الفنى داخل الحياة شيء أخر ، وليس انعكاسا للمجتمع ولا لوعى الكاتب بل هو صياغة للسعى نحو المعرفة ونحو التواصل فى هذه المعرفة : تشكيل لإدراك مشترك وكامن لأهوال الحياة ومعايشته . وبنية متعينة لأسئلة وأشواق إجابتها فى التوق نفسه .

ولا شك فى هذا التصور الحداثى النقدى اكثر إرهافا ودقة من مفهومات جيل الرواد فيما يتصل باستقلال المملكة الجمالية عن الواقع الاجتماعى التاريخى (وبعد ذلك تفترق الطرق بين الاتجاهين) .

ولم يكن يوسف إدريس يلتزم الصمت فى تحديد موقعه الفنى . فقد ظل يؤكد أن الفن تعبير عن الإنسان فى بيئته الخاصة المحددة بحدود الزمان والمكان أو هو تعبير عن الخاص قبل العام (أو عن العام فى الخاص) والفن عنده بخلاف العلم ظاهرة إنسانية محلية ومهمته التعبير عن إنسانية الشخصية المصرية[3]

أما عن قصاصى الطليعة الأدبية من الستينيات فصاعدا فكاد يصرّح بأن ما يكتبونه ليس قصة قصيرة على الإطلاق وبأن مئات القصص التى يكتبونها ويراها غيره جيدة « ما أنزل الله بها من سلطان » بل هى « أى كلام » أو « أشعار مفككة » (العدد الأول من « شموع » مارس ١٩٨٦) ومحاولة لتقليد طريقة « نتالى ساروت » فى الكتابة ولكن هناك عند صبرى حافظ محاولة لعقد مصالحة بين طريقة كتاب الستينيات والسبعينيات والثمانينيات وبين طريقة يوسف إدريس وتذهب تلك المحاولة إلى أن يوسف إدريس قد تحرك بعيدا عن « حساسيته » الأولى فى قصصه المبكرة وهى الحساسية ذات الأساس « الكنائى » بالواقع أى التى تقوم على محاكاة تفاصيل الواقع فى تجاورها ومنطق تعاقبها . واتجهت الحركة عند يوسف إدريس فى هذا الزعم بعد منتصف الستينيات إلى حساسية جديدة — مثل حساسية الأجيال اللاحقة إلى حساسية « استعارية » تهجر منطق التسلسل السببى والتتابع الخطى الأفقى إلى منطق التشابه أو التماثل الشعرى وهو منطق رأسى يقوم على النسق أو النموذج المتخيل ، تترابط الكلمات فيه لا بمعانيها وتداعياتها متراكبة لا لإنها تشير إلى وقائع متجاورة[4] وتقيم وجهة النظر هذه تضادا بين قصة أرخص ليالى وبين قصص أخرى لنفس الكاتب مثل « الأورطى » وقصته ذى الصوت «النحيل» والعصفور والسلك وبيت من لحم (صبرى حافظ)

محاولة لقراءة قصة ارخص ليالى (ويقال إنها كنائية)

تصور القصة «لحظة» «أفلتت من التعاقب الزمنى المعتاد لحظة حنق وإحباط يصاحبها وعى شديد الحدة . إن عبد الكريم لم يرفض كوبا من الشاى «الثقيل» دفع به إلى أرق بعد أن نام أمثاله .، وأين يسهر وهو انظف من الصينى بعد غسيله ؟ ويتحول وعيه بنفسه والعالم حوله

(٣) نفس المصدر ص ص ٤٩/ ٥٠ نقلا عن حديث ليوسف إدريس فى مجلة المجلة العدد ١٦٩ الصادر فى يناير ١٩٧١ .
(٤) د . صبرى حافظ « أدب ونقد » ديسمبر ١٩٨٧ .

إلى واقعة مسنونة وكأنه نصل سكين وتتجمع أحداث حياته كلها فى شعور واحد من الغضب والضيق . ولحظة التوتر هذه تعترض مسار حياته المعتادة وتفصله عن الانغماس الدائم فى الأشياء حوله ، وتقيم مسافة بينه وبين ما يتحرك ويسكن . إنه يرى نفسه فجأة غريبا يشق طريقه وسط كائنات لا ينتمى إليها . وينزلق فى هذا الضيق والتبرم وكأن أكتافه تنوء بحمل « البشت » الثقيل الذى غزله بيده من صوف النعجة إنه يحاول فى قسوة « أن يضم نفسه » وفى غمرة هذا الشعور يحملق وعيه فى صورته التى كونها عن نفسه ويعيش معها . ويتحدث الراوى عن عبد الكريم بأوصاف لا تنتمى إلى الكائنات الحية : أنفه مقوس طويل وكله حفر سوداء صغيرة ، وجلد وجهه « النحاسىّ الأصفر » منكمش وتوازى أطراف شاربه قمم حواجبه وتمهد هذه الصورة الخارجية لإحساس بفقد العالم لصورته المعتادة ، وانهيار مكوناته والتفافها حول تجربة عبد الكريم فالذى بلبل كيانه أنه ما أن دخل إلى الزقاق حتى ضاعت منه ساقاه الغليظتان المنفوختان ولم يعد يعرف موضع قدميه الكبيرتين المفلطحتين اللتين تشقق أسفلهما حتى يكاد الشق يبلع المسمار فلا يبين له رأس

والصورة الاستعارية لتماسك بنائه الجسدى ثم لتبعثره وضياعه وسط أطفال « كالفتافيت » يلعبون « ويتسربون » بين رجليه «ويسرح» واحد من بعيد « وينطحه » وهذه اللحظة الشاردة بتجربتها الجسدية الغليظة والإحساس بالثقل والتبعثر معا ، تفرض على أفكاره وعلى « تيار وعيه » التصلب فى لعنات ومشاعر متخثرة وتساؤل مهتز عن معمل التفريخ الذى يأتى منه أطفال أكثر من شعر رأسه وتتضخم الأفكار والذكريات متثاقلة متثائبةتقطعها ومضات مباغته شديدة التألق من أمنيات .

والاستعارة الحاكمة للسرد هى صراع الظلام والنور ، الموت والحياة ، الصدأ والتألق .

فبيوت القرية ترقد أمامها أكوام السباخ كالقبور

● ولا يدل على الأحياء المكدسين إلا مصابيح متناثرة فى الدائرة المظلمة .

● هذه المصابيح عيون جنيات رابضات يقدح منها الشرر

● ويأتى نورها الأحمر الداكن متبخترا من بعيد ليغرق فى سواد البركة .

● رائحة الماء الصدىء فى المستنقع تتلوى وشخير النائمين يمتد مع انتشار الظلام والقرية جبانة (مقبرة)

● عبد الكريم لم تكن فى عينيه قمحة واحدة من النوم وكان مخه أروق من ماء الطرمبة وأصفى من العسل الأبيض

الخفير الذى أعطاه كوب الشاى ، سواد الشاى وأفعوانية الخفير (مثل تلوى — رائحة الماء الصدىء) وبسمته الزرقاء .

السلاسل اللغوية :

نلاحظ أن الصورة الاستعارية المهيمنة فيما سبق تتفادى اللغة الشعرية المحفوظة التى أصبحت ملكية خاصة لصفوة تحتكر اللغة الصحيحة والأدب الرفيع وتجعلها بمنأى من حياة الشعب فالسلسة من الصور والألفاظ الشعرية التى اتخذت معيارا للتقييم كانت تجسيدا لنظرة إلى العالم تنظر بازدراء إلى المتصل الزمانى المكانى فى الهنا والآن وإلى تنوع التجربة الحسية الفردية وبدلا من ذلك تقدم التصورات النهائية الكلية

المستمدة من الأدب القديم والفلسفات المقرة ولها قدرة مزعومة على تجاوز الوقائع الفردية والتفاصيل والجزئيات الكنائية إلى نماذج استعارية للجوهر الإنسانى الموحد (إنسان الصفوة فى عصر من العصور بعد أن يضفى عليه طابع كلى)

إن يوسف إدريس يقتلع فى ارخص ليالى من عالم الهنا والآن الروابط الزائفة المفروضة عليه ، وهى الروابط التى دعمتها خرافات أيديولوجية عتيقة ، وصيغ لغوية أدبية رفيعة .

فهو يحاول تدمير صورة قديمة للعالم وبناء صورة جديدة أى تدمير استعارات بالية وتقديم نماذج جديدة تتحكم فى تجاوز الوقائع .

وتأخذ المحاولة بناء «سلاسل» مختلفة متوازية ومتقاطعة سلاسل من الصور اللغوية (باختين) ونلاحظ أنه يقدم فى هذه القصة سلسلة الجسم فى جوانبه المختلفة الفسيولوجية والحيوية . وسلسلة الملابس والطعام والشراب والجنس والموت فصورة العالم هنا يتم بناؤها حول الجسد الإنسانى والوعى الإنسانى فى منطقة التماس الحسى وردم الهوة العتيقة بين الكلمة والجسد فهو يعيد للجسد اعتباره وللكلمة واقعها .

ووصف جسد عبد الكريم والشخصيات الأخرى يعتمد على سبيكة من النعوت المنجذبة إلى الديناميكية الحية للأفعال والمواقف ، ويصبح الجسد شخصيه قصصية .

فهناك وصف تهكمى تهريجى ساخر لهذا الجسد فى حفره وانبعاجاته ولجسد امرأته ورقدتها كزكيبة الذرة المفروطة وقد تبعثر حولها الصغار الستة كالكلاب الهفتانه ولجسد الشيخ عبد المجيد وهو يقع من فوق مدار الساقية إلى حوضها بعد أن دفعه عبد الكريم .

وبالإضافة إلى ذلك هناك الوصف الفانتازى فلو أن احدا عن له أن يقضى حاجته فى الواسعة ورأى عبد الكريم مزروعا فى وقفته كزوالى المقاتة أمام وجه البركة الداكن ، لظن فى التو أن الرجل مسه شيطان أو لبسته شيخة .

ولا تسع القصة بدورها فى مستنقع شبكة من الجزئيات التجريبية أو كومة شذرات وقطع مبتورة فهى تحا[illegible] تقديم صورة كلية من توازى السلاسل اللغوية وتقاطعها فعبد الكريم يحلم بأن يخطف رجله إلى صحبة مضيئة فى الفرزة حيث مباهج القهوة على البيشة وكرسى الدخان لولا أنه خاوى الوفاض وليس معه قرش .

وتأخذ صيغة التمنى صورة سلسلة طعام وشراب : امرأته تشعل الموقد وتسخن له رغيفا وتحضر الفلفل الباقى من الغداء وحبذا لو كان قد بقى شىء من الفطيرة التى غمزتها بها أمها فى الصباح وآه لو صنعت له بعدها كوزا من الحلبة وجلس كسلطان زمانه .

وتتقاطع سلسلة الطعام والشراب مع سلسلة العمل فى صيغة التمنى فسلطان زمانه يجلس يرقع الثلاثة مقاطف ويصنع لها آذانا فالمتعة المتخيلة ناشئة عن نشاط الإنسان الحيوى ونتاج لمضمون حياته بأكمله . فاللذة عمل وصحبة وتذوق وامتلاء للحياة وترابط بين الفعل والرغبة .

ونواصل السير مع « يوتوبيا » عبد الكريم فى سلسلة اللذة آه لو سحب عصاه المشمش ذات الكعب الحديد ، ومر على صديقه وانطلقا الى عزبة مجاورة فهناك سامر وليلة حنة وغوازى وشخلعة وعود وهات إيدك

ويسقط الظل بين الامنية والتحقق فمن أين يا عبد الكريم « النقطة » ؟

فالصورة المتخيلة التى تحكم تقييم الأحداث هى كلية حياة جمعية لحمتها وسداها العمل والطعام والشراب والضحك والمزح والنشاط والجنس .. وهى تحتضن الموت داخلها ولا تلعب السببية الدور الأساسى فى حركة الأحداث كما أن منطق العالم القصصى لا يتحول إلى واقعة تمكن ملاحظتها . على نفس مستوى الوقائع

سلسلة الموت :

إن معمل التفريخ فى القصة اقوى من الموت على الرغم من أن الجوع لا محالة قاتل للأطفال والكوريرة (الكوليرا) سرعان ما تجىء فتطيح بنصفهم . واكوام السباخ كالقبور المهملة ولكن البطون الستة تاكل الطوب وجيش النمل من الصغار يزحمون الطريق ولا يعرف عبد الكريم شيئا عن الفتحة التى فى الأرض أو فى السماء والتى منها يجيئون ويلعن الداية التى شدت رجل الواحد منهم والبذرة الحرام التى انبتته . الفاظ واحدة تصف الحياة الإنسانية وحياة الطبيعة . دون استعارة بلاغية :

وعلى الرغم من أن القصد الواعى فى القصة قد يكون التحسر على أن الليالى الرخيصة وجنسها الروتينى الذى يمارسه الناس ينجب جيوشا من الأفواه غير المجدية إلا أن منطق القص أو بناءه يقذف بذلك القصد الواعى إلى الهامش .

فالركود العفن الميت يحيط بالقرية . والعمل يتحول إلى إنهاك قاتل . وسوق البهائم راكدة نامت . والعمدة بخيل مثل اكل ثمار العمل ، قد تنطبق السماء على جرن القمح قبل أن يعمل ليلة لوجه الله والاوبئة تجتاح القرية وتحصد الأرواح حصدا .. ولولا كثرة الإنجاب فى تلك الفترة من الزمان لا نقرض السكان .

وإن نجد الموت فى هذه القصة ولا فى غيرها من قصص يوسف إدريس باعتباره نهاية حياة فردية فى تقابل حاد ساكن مع الحياة . سنرى تيمة الموت الضاحك ، أو المحاط بالضحك فى قصص هذه المجموعة مثل المأتم وفى قصص لاحقة مثل شيخوخة بدون جنون فالموت الفردى ممتص ذائب فى نمو الجماعة .

فالزمان فى هذه القصة ليس رحلة إلى الموت أو قوة تدمير وفناء فحسب ، فهو داخل متصل زمانى مكانى يسمح بالربط بين حياة خصبة (تاريخ) وبين الارض (مكان) زمن نمو وازدهار على الرغم من كل القبور مفتوحة الفم . .

الحداثة والنص الاستعارى

وهنا نتساءل مع الكثيرين أحقا تكشف الاستعارة عن تشابهات جديدة لا عن مجرد التجاور المكانى مثل الكناية ؟ وهل يمثل هذان الشكلان المجازيان تقابلا (تضادا) بين الجانبين الاساسين فى اللغة ؟ وهل يستغرق هذان الشكلان كل سياق لغوى بحيث يصبح من المستحيل الخروج على سيادة أحد هذين القطبين ، بحيث هما متناظران ؟

ويجيب الكثيرون ومنهم امبرتو اكو Umberto Eco فى دراسته دور القارىء بان تاثير الاستعارة (الكشف عن روابط ضرورية وعن صدق إبداعى متخيل رفيع) يعتمد على تراكم تأثيرات تجاور كنائى ومدها على استقامتها . فالكثير من الاستعارات يمكن تعقبها إلى سلسلة تحتية من روابط كنائية والربط بين امراة ذات رقبة طويلة

بيضاء والبجعة ذات الرقبة الطويلة البيضاء بعلاقتى تجاور تجعل من الممكن استعارة البجعة للمراة .

ومن الممكن الوصول إلى استعارات جديدة لا عن طريق الكشف والإبداع بل لان اللغة فى تاريخها الطويل تشكل شبكة كنايات متعددة الابعاد ، كل منها تفسره مواضعه ثقافية لا تشابه جوهرى . ويقال إن الاستعارات مبنية على مواضعات ثقافية عرضية . بل إن بعض النقاد يعتبرون أن الاستعمال اللغوى فى ذاته استعمال استعارى ، فأى استعمال للغة معناه التعامل مع شىء ما باعتباره مندرجا فى تصنيف ما ،فى تماثل محدد . وما أن يفتح الإنسان فمه حتى يتكلم بالاستعارة دون أن يدرى .

ويقول ديفيد لودج ــ ومفهومه واسع الانتشار فى مصر فهو صاحب العلامة التجارية الخاصة بأن النص الحداثى استعارى ، أن إحدى طرق تمييز أدب الحداثة هى قبوله وجهة نظر سوسير عن العلاقة بين العلامات اللغوية والواقع ، باعتبارها علاقات تحكمية لذلك أولت الحداثة ظهرها للفكرة التقليدية للفن بوصفه محاكاة للواقع واستبدلت بها فكرة الفن بوصفه نشاطا مستقلا ذاتيا واعلن أوسكار وايلد أن الحياة تقلد الفن ويعنى أننا « نؤلف » الواقع الذى ندركه بواسطة ابنية عقلية ثقافية المنشأ وليست طبيعته ، وأن الفن هو الذى يجدد هذه الابنية ويعمل على تغييرها(٥) ومن أين يأتى الفن ؟ من فن آخر ونظل إلى الأبد داخل سجن اللغة وعنده أن حركة البندول بين سيادة القطب الاستعارى أو الكنائى ظلت مستمرة طوال الفترة الحديثة فهى ناجمة عن علة داخل النظام الادبى المغلق على نفسه . وأى سحر أسود أو أبيض لن يستطيع أن يجعل هذا النظام الادبى قادرا على النفاذ داخل الواقع .

ونلاحظ أن الطابع الاستعارى عند يوسف إدريس منبثق عن نظرة عميقة إلى الحياة وليس مستمدا من كتب الآخرين أو من اللاوعى والنماذج الأصلية الفطرية المزعومة ومن المؤكد أن الاستعارات الأسطورية تطمس الفروق الكيفية بين وقائع العالم ، وتهدد بأن تختزل الادب إلى عدد ضئيل من النماذج القصصية .

وما أكثر التماثلات والتشابهات فى قصص يوسف إدريس ولكن قصصه ليست كما تقول مارى مك كارثى Mary Me Carty ذريعة شبحية لإدخال فرقة رقص كاملة من رموز تلبس أسمالا استعارية وأسطورية وريش عصافير وجلود وحوش .

العصفور والسلك و « نظرة »

ولنقارن قصة « نظرة » من مجموعة أرخص ليالى « الكنائية » والعصفور والسلك باعتبارها « استعارية » (صبرى حافظ) قصة نظرة عن طفلة صغيرة تنشب قدميها العاريتين كمخالب الكتكوت فى الأرض وتهتز وهى تتحرك ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السواد فى وجهها وتخطو خطوات ثابتة قليلة وقد تتمايل بعض الشىء ولكنها سرعان ما تستأنف المعنى رغم حملها الثقيل المتأرجح على رأسها وهى تعبر الشارع المزدحم

(٥) David Lodge Working with Structurolism Routledg & Kegon Paul 1981, P.5. ولنفس المؤلف The Modes of Moderm Warting.

والعربات تقطع الشارع وتكاد تدهم المارة ولكنها واقفة فى ثبات تتفرج وتتابع كرة يتقاذفها أطفال فى مثل حجمها وأكبر منها وهم يهللون ويصرخون .. وراحت مخالبها الدقيقة تمضى بها وقبل أن تنحرف استدارت على مهل واستدار الحمل معها وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة ..

القصة الثانية عن عصفور مثل البنت مخالبه تنشب برفق والسلك يتمايل والعصفور يتمايل ويتشبث أكثر مثل البنت وحملها ثم طار وحوم حول الوليفة كما ترفرف نظرة البنت حول أشباهها الأطفال اللاعبين .

وعلى الرغم من أن العصفور نال ما تمنى ولم تنل الطفلة / الكتكوت إلا مزيدا من التحرق والأمنية إلا أن السلك ومكالماته تشبه من حيث القيمة البنائية العربات المنطلقة فى الشارع الذى تعبره الطفلة دون اكتراث .

التشابه فى البناء لا فى أننا أمام قصة واحدة فى صيغتين ووصال العصفور ووليفته ونظرة الطفلة إلى أتراب ممكنين لهما القيمة الاستعارية ذاتها .

المرجيحة وبيت من لحم

الزوج طاجن مشروخ « وآه يا نبوية ياقنلانى » هل تكتفى بما يقدمه لها ؟ ومات وابنه ووريثه زير مشدوخ مثله يختفى فى المستشفى . وكان الابن قد رأى التنافس الذى استوى على أقدامه بين أمه وأخته فى حلى الكعوب وتسريح الشعر وقرص الخدود حتى تحمر . وأمه وأخته لاهم لهما إلا دار إرضاء المعلم النمر الكبير بمحفظته وعلبة أفيونه وأكتافه العريضة .

وليست المماثلة فى الحدوتة بل فى « الوظائف » والأفعال والدلالة بين المرجيحة وبيت من لحم بين الحساسية الكنائية والاستعارية .

القراءة على روح المرحوم والبنات وأمهن حول المقرىء الكفيف المتدفق قوة وصحة وحياة البنات تتهدج منهن الانفاس فى المواقد .

وخاتم الأم مثل المرجيحة ينتقل من إصبع لأصبع .

والصمت هنا مثل الصمت فى المرجيحة إرادى ثقيل الوطأة .

إلا يمكن أن نقول مع « فريال غزول » معممين قصة « الشيخ شيخة » لتشمل معظم أعمال يوسف إدريس إن ما يبدو وقائعيا تسجيليا لحالة ما سيكشف عن جوهر ما أى ما يكون كنائيا قائما على المحاكاة قد يكون استعارة ممتدة ، مجازا لما هو ابعد من السطح المرئى ؟

الا يطرح ذلك للمناقشة جدوى تصور النص الاستعارى الحداثى عند ديفيد لودج ؟ والتضاد الحاد بين استعارة وكناية .

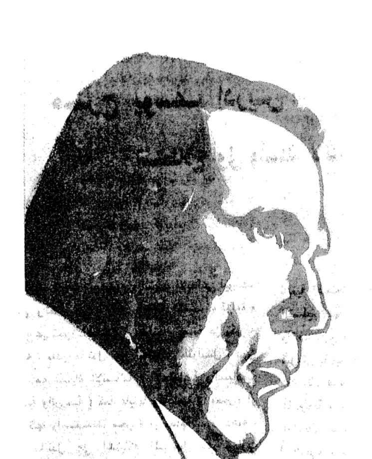
نص يوسف إدريس فى واقعيته المستمرة

إن يوسف إدريس قدم منذ البداية وحدة متناقضة من أبنية تصورية متباينة ونجد عنده الكثير من التحويل والتعديل فى الصيغ القصصية وهى تترابط معا فى القصة الواحدة سيرة شخصية وصيغة تحقيق أمنية ومحاكاة هزلية لحكمة عتيقة وخيال يوتوبى ولن نجد دلالة كل صيغة باطنة داخلها بل فى التشكيل المتبادل لها جميعا وانصهارها المتسق وتظل قصصه تتناول دراما الجماعة

المتآلفة ونزاعتها مع الفردية وتناقضات التقدم الدامية (الذاهة / الحادث) ويستلهم يوسف إدريس بالإضافة إلى ذلك العناصر المسرحية الدرامية أى مؤثرات المنظر والمشهد فى السوق والمناسبات الاجتماعية ، وهى مؤثرات قائمة على تأدية حركة ذات دلالة وهى عناصر توجد فى الواقع مستقلة عن الكلمة ويلعب عنده هيكل المنظر

والصور التى تسترعى البصر وحركات الإفراد وأجزاء أجسامهم دورا « رمزيا » واضحا . وهو يجيد التقابل بين وضعين مختلفين فى تقابلات تفصيلية تنساب فى خط مستقيم وهى لا يبخل علينا أبدا بتعليق مسرف فى طابعه الفكرى و مشاركة وجدانية صاخبة من جانب الراوى فى أحداث السرد ترتفع إلى الذروة فى النهاية فلابد من « قفلة » للستار . ويلغى سرده التفسيرى الذكى إمكان التردد فى تحديد الموقف فمن المسلم به عند الراوى أننا نقتسم معه افتراضاته .

ومن المؤكد يختلف فى الأسس الجوهرية عن فنانى الستينيات والسبعينيات الذين نظلمهم كثيرا لو طمسنا معالم تميزهم وراء كلمة الاستعارة .





سامى خشبة

مسرح يوسف إدريس :

استطلاع أولى وأسئلة لا تنتهى ! .

تكشف قراءة « مجموع » التراث الإبداعي ليوسف إدريس والكثير من مقالاته ، مثلما تكشف « قراءة » حياته ، عن تحولات عديدة فى جوانب رئيسية عن تكوينه وإنتاجه ، بقدر ما تدل على اشتباكه المتواصل ، دون هدوء ، مع الحياة الإنسانية (الاجتماعية والسياسية والثقافية والروحية) كما عاينها وعايشها فى مصر ، أو كما تمثلها واستصفاها مجردة أو مطلقة — فى ذهنه ، وبقدر ما تدل على اشتباكه المتواصل مع تجاربه الشخصية الرئيسية الأخرى — التى لم يتركها تمرّ دون معاركتها ، أو كأنه لم يعشها أبدا .

إننا لا نستطيع — ونحن فى شك أن نستطلع بعض المعالم الرئيسية فى تجربته الدرامية المسرحية — التى ضمت ثمانى مسرحيات فحسب خلال نحو أربعة وثلاثين عاما — لا نستطيع أن نتجاهل أنه اشتغل بالسياسة والصحافة ، معارضا أو مؤيدا لبعض الأسس الهامة للبنية الاجتماعية التى أفرزها التاريخ ، ومعترضا على التسليم بها ، أو على التسليم بها دون نقاش . ولا نستطيع أن نتجاهل أنه كتب القصة بامتياز مبدع قبل أن يكتب الدراما المسرحية ؛ ولا نستطيع أن نتجاهل أنه عاد فكتب القصة والرواية ، أثناء كتابته للدراما المسرحية وبعدها . ولا نستطيع أن نتجاهل أنه انشغل انشغالا مسئولا ، حمّله الكثير من الهموم الحياتية « العلنية » — كدخول السجن أو الفصل من العمل ، أو فقدان حظوة السلطة التى كان يحب أن ينالها دائما ، عارفا أنه ينالها « بشرط » .. مثلما لا نستطيع أن نتجاهل أنه أشار فى كثير من كتاباته الإبداعية والتأملية ، إلى تجاربه الفعلية مع الموت ، أو مع الجنس ، أو مع الفقر ، أو مع الثراء ، أو مع علاقات الأبوة والبنوة والزوجية ، أو مع الإدمان ، أو مع « المعرفة » التى كان يسميها « الثقافة » .

لا نستطيع أن نتجاهل شيئا من ذلك وغيره ، إذا كان لنا أن نسبُر بأمانة وحساسية ، تُماثل أمانته مع الكتابة ، وتُماثل حساسيته المتفجرة — أبعاد تراثه ، خصوصا تراثه المسرحى ، الذى قدمه فى البداية ، وكأنه « إفراز » عادى لموهبته ، ثم قدمه بحماس هائل باعتباره مجرد اكتشاف لقالب مسرحى أصيل جديد ، ثم قدمه باعتباره معالجة لقضية إنشائية تؤرقه ، ثم قدمه دون أى « تقديم » من خارجه ... ولكنه رغم كل ذلك لا يبدو أنه كان يهتم بأن يكون كاتبا مسرحيا فى المقام الأول .

ثم لا نستطيع أن نتجاهل شيئا من كل ذلك — على الاقل فى عملية الاستطلاع الأولى — لأننا سنكتشف من البداية أن يوسف لم يقنع بأسلوب — أو اتجاه فنى واحد ، ولم يلتزم أبدا بالمبادىء المدرسية بأى أسلوب ينتسب — أو ينسب إليه ؛ وأنه لم يتوقف عند حدود الهم الإجتماعى السياسى ، ولا انطلق فى خلوات الهمّ الميتافيزيقى أو النفسى الوجدانى حين واجه أيا منها دون أن يعود منه إلى الهمّ الاجتماعى — الجماعى أو الشخصى — أو كل هذه الهموم مجتمعة ، يجد لها معا ، ويحاول أن يصوغ — بالكتابة — ما عاناه من الجدل بينها .

والحقيقة أن هذا الاستطلاع الأول ، سيكشف لنا عن عدد من محاور الجدل لا يمكن تجاهلها :

● الجدل بين الأشكال — أو الأنواع : القصة والرواية والدراما المسرحية .

● الجدل بين الأساليب والاتجاهات ، التى تراوحت بين ما يمكن تسميته بالواقعية وبين ما يمكن تسميته بالتعبيرية (أو انواع منهما) وما يمكن أن يكون امتزاجا بينهما وبين تنويعاتهما جميعا .

● الجدل بين الهم الاجتماعى وبين الهم الفردى (الشخصى الذاتى ، والموضوعى سويا) وبين الهم الميتافيزيقى على مستوى مصير الذات (الأنا المنفردة ذاتها) أو مصير الإنسانية (الأنا والآخرين ، ممتزجين معا) .

● الجدل بين المواقف الأساسية : بين موقف الباحث عن حل لهموم الواقع الاجتماعى وقضاياه ، وبين الباحث عن فهم لهموم الوجود الإنسانى البيولوجية والفلسفية والسلوكية ، وبين الباحث عن فهم لذاته — المندمجة مع ذلك الواقع الاجتماعى أو الوجود الإنسانى — أو المنفصلة عنهما معاً كلّ الانفصال .

ولا يمكن للاستطلاع فى تراث يوسف الدرامى المسرحى — بوجه خاص — أن يتجاهل أيا من هذه المحاور الرئيسية . لأنها تتجسد ماثلة بقوة ، لا فى النصوص المسرحية فحسب ، وإنما فى « توقيتات » إبداع هذه النصوص ، وفى علاقاتها بكل من « النص » الإدريسى المتكامل : من القصة والرواية والمسرحية والمقال ، و « نصّ » حياته نفسها ، التى عاشها . يستخرج منها ما يكتبه أو ما يعيشه ويعانيه .

●

ولم يكن غريبا أن يبدأ يوسف إدريس مغامرته فى عالم المسرح بمسرحية « واقعية » هى : « ملك القطن » ؛ ولكن ما يحتاج إلى تفسير ، هو أن يفكر يوسف فى الكتابة المسرحية على الإطلاق ؛ ونحن نرجو أن يرشد هذا

التفسير خطواتنا فى بعض أرجاء عالم يوسف المسرحى الذى لا يخلو من التركيب ، إن لم يكن التعقيد فى كثير من الأحيان .

●

لقد عرضت مسرحية « ملك القطن » للمرة الأولى فى الفترة نفسها ــ تقريبا ــ التى عرضت فيها أولى مسرحيات صديق يوسف وزميله نعمان عاشور ، وهى مسرحية (الناس اللى تحت) ونحن لا نعرف من منهما سبق صاحبه إلى الكتابة للمسرح ، وإنما نلفت النظر إلى ظاهرة أكثر شمولا ، وهى أن كل كتاب القصة والرواية ، من نفس الجيل ، بدءوا الاتجاه إلى المسرح فى الفترة الزمنية نفسها (ما بين ١٩٥٦ و ١٩٥٨ تقريبا) . لقد كان بعضهم ــ مثل نعمان عاشور ، بحكم ما نعرفه عن حياته (من سيرته الذاتية) ــ متعلقا شخصيا بالفن المسرحى (خصوصا بالفرجة الموسمية المنتظمة على مسرحيات الريحانى ومحمد ثم محمود تيمور ويوسف وهبى) الأمر الذى كان يمكن أن يؤدى بنعمان إلى التفكير فى الكتابة للمسرح ؛ أما يوسف إدريس ، قبل « ملك القطن » فكانت حياته مرتبطة ارتباطا كاملا بالكتابة القصصية ؛ فلماذا فكر « يوسف إدريس » فى الكتابة للمسرح ؟

... وحتى منتصف الخمسينيات ــ على الأقل ــ كانت القصة (والرواية) هما النوعان الأدبيان السائدان فى الحياة الإبداعية المصرية ؛ ولم يكن يبدو أن العصر عصر مسرحى . ورغم وجود كتاب لا معين للمسرح ــ مثل توفيق الحكيم وعلى باكثير ومحمود تيمور وفتحى رضوان وعزيز أباظة وغيرهم ؛ ورغم وجود فرقتين تابعتين للدولة آنذاك ، (وفرقة واحدة خاصة) على الأقل ؛ رغم كل ذلك ، فإن العصر لم يكن عصر سيادة الدراما المسرحية ، وإنما كان عصر سيادة القصة والرواية . وكانت موهبة يوسف إدريس قد أثبتت نفسها إثباتا قويا للغاية فى مجموعاته القصصية الأولى ، وكان النقاد قد اعتبروه بالفعل رائداً لتيار جديد ، واقعى ، كما أطلقوا عليه ، فى الكتابة القصصية ، وكانت أبواب النشر مفتوحة امامه على مصاريعها . فلماذا قرر أن يكتب للمسرح ، بل ان يحول بعض قصصه إلى مسرحيات ؟

الحقيقة أن هناك من الدلائل ، كامنة أو واضحة ، فيما كتبه يوسف إدريس للمسرح ، ومنذ مسرحيته الأولى ، وفيما قرره بنفسه بعد ذلك (كتابة أو فى حوارات معه ، منشورة) تشير كلها إلى أنه أراد شكلا أو قالبا أدبيا يتلاءم مع جيشان الواقع من حوله ، وما خلقه هذا من جيشان أو فوران داخلى عند أديب ثورى ، مرهف ، مثله .

ورغم أن السيادة « النوعية » فى الإبداع ، وفى التلقى الأدبيين ، كانت عنده للقصة وللرواية ، فإن العصر كان يتجه إلى الشكل المسرحى ، يحتاجه ، ويفرضه فرضا . فالإجابة على تساؤلنا عما دفع يوسف إدريس إلى الكتابة المسرحية ، لابد أن تبدأ بالبحث فى المناخ العام الذى كان سائدا فى مصر آنذاك : المناخ دفع كل القصاصين من جيل يوسف إلى الكتابة المسرحية : من نعمان عاشور ، إلى سعد الدين وهبة إلى ألفريد فرج ، ثم من عبد الرحمن الشرقاوى ، إلى رشاد رشدى ، إلى لطفى الخولى : ثم من محمود السعدنى ، إلى نجيب سرور ، وميخائل رومان ، وغيرهم ، على دفعات متتالية .

لا تشغلنى هنا الرؤى التى عبروا عنها والاختلافات الشاسعة أو المحدودة فيما بين تلك الرؤى ؛ ولا تشغلنى الأشكال التى بدءوا بها ، ولا الأساليب التى أبدعوها ، او تلك التى وقعوا تحت تأثيرها (من الواقعية الإبسنية إلى الواقعية التشيكوفية ، أو الجوركية ، إلى التعبيرية من سترندبرج إلى إلمررايس ـ حسب ما كان متوفرا نسبيا من ثقافة مسرحية آنذاك فالتعبيرية الألمانيّة لم تعرف فى مصر أبدا أو تقريبا ــ إلى ملحمية بريخت أو قناعية بيرانديللو أو تاريخية شكسبير الملحمية بمذاقها الرومانتيكى أو الملونة بألوان بريخت أو ماكس فريش أو دور ينمّات إلى عبثية بيكيت ويونسكو .. إلخ) ... لا يشغلنى كل ذلك ، فما يشغلنى هو انجذاب القصاصين إلى الشكل المسرحى الدرامى ذاته ، أى إلى التعبير عن رؤاهم تلك ، وعن انشغالاتهم بهذا الشكل الدرامى المسرحى ، وفى مقدمتهم يوسف إدريس الذى كان النقد قد نصبه سيدا للقصة القصيرة « الواقعية » .

●

ربما كان يوسف إدريس (بحكم أشياء كثيرة) من أوائل أبناء جيله هؤلاء ، الذين شعروا بالمغزى التاريخى لما حدث فى مصر بعد أزمة مارس ١٩٥٤ ، أو ربما كان قد « حدَس » بطريقته الخاصة ، التى تمتزج فيها بعض اساسيات « المعرفة » بالبصيرة النافذة ، رغما عن ماركسيته .

مبكرا ، حدس يوسف إدريس أن البناء الخارجى للعالم القديم قد اكتمل انهياره ، وأنه قد صعدت سلطة جديدة تتحدث بلسان ومصطلحات « عالم جديد » تطمح إلى بناء أسسه وإقامته ، وأن كل التناقضات والنقائض التى كانت جدران العالم القديم تحبس حركتها وتكتم تفاعلات غليانها قد انطلقت ـ أو أُذِن لها بأن تنطلق وتتحرك وتتفاعل ، وتنفث أبخرتها فى الهواء ، وتصنع مناخا جديدا ، ساخنا ، غير مقيد بقيود ظاهرة على الاقل ، ومشحونا بكل الاحتمالات ويشمل الجميع . وحدَس أن معنى ذلك المناخ هو أن الصراع بين كل مكونات ــ نقائض ومتناقضات ــ العالمين القديم الذى تقوضت جدرانه ، والجديد الذى لم ترتفع أعمدته ــ ما يزال دائرا ، وتحتدم حدّته باستمرار ، بعد أن اصبح صراعا مفتوحا وعلنيا ، تقوده « سلطته الجديدة » نحو إرساء أعمدة العالم الذى تريد بناءه انتصاف الخمسينيات وإلى اجل لم تكن قد اتضحت حدوده بعد) .

لم يكن كل المتحدثين باسم « العالم الجديد » يتحدثون لغة واحدة ، رغم أنهم أعلنوا أنهم يسعون إلى هدف واحد تقريبا ، ولكن من اتجاهات مختلفة ، بل متقابلة أحيانا . ولم يكن هذا الهدف هو الإجهاز على قيم العالم القديم ، أو ما تبقى منها ، ومؤسساته ، بل لعل كثيرين منهم كانت تشغله مسألة « بقاء » بعض تلك القيم ، إن لم يكن « الإبقاء » عليها وإنما كان الهدف « المشترك » هو البحث عن ، ثم صياغة ، قيم « عالم المستقبل » الذى بدأت عملية وضع أسسه المادية بالفعل . وكان المعنى الواضح لكل ذلك ، هو أن الواقع المصرى قد دخل مرحلة جديدة وفوارة بعد انتهاء ازمة مارس ١٩٥٤ ، حيث تحولت أهداف النظام الجديد ــ عمليا ــ من مجرد التغيير الشكلى للبناء الاجتماعى ، إلى الطموح لتغيير جذرى لا يوجد قصور محدّد عنه ، الأمر الذى جعل النظام يتحول إلى محرك لعملية سياسية اجتماعية تحررية شاملة ، يتهدم فيها البنيان الداخلى للعالم القديم (يتهدم ، ولكن لا يختفى) ولا تتلاشى

انقاضه الأمر الذى يجعل الوجود الإنسانى ، بنسيجه الاجتماعى — الثقافى ، وبمجموعة منظومة قيمه ، تدخل حالة من السيولة المحتدمة : وإذا لم يكن الكاتب « مراقبا » ؛ إذا كان « مشاركا » بشكل أو بآخر ؛ إذا كان يريد « التثبيت » ، أو يريد لحركة التحول أن تزداد احتداما لكى تزداد وضوحا ، فإن الشكل القصصى (فى القصة أو فى الرواية) الذى كان يعرفه يوسف إدريس حتى ذلك الحين ، ليس هو الشكل المناسب لمثل تلك المشاركة . إن الشكل المسرحى ، يصبح هو أكثر - أو أقرب — الأشكال الأدبية قدرة على التعبير عن تلك الحالة من موقع « المشاركة » لا من موقع المراقبة (لقد ظل الكثيرون من « الكبار » وأيضا من الجيل نفسه ، يراقبون فحسب ، ثم يحللون ، سواء احتواهم الصمت ، أو كتبوا ، فإنهم كانوا فى موقع المراقبة ، أكثر من — بل : ليس — المشاركة) .

المشاركة ، جعلت يوسف إدريس بذاته (وزملاءه الذين اتجهوا لكتابة الدراما المسرحية) ، أحد النقائض الماثلة فى البناء الجديد ؛ وفى مرحلة لاحقة ، تحول — وتحول بعضهم معه — إلى « صانع أسئلة » عن مغزى هذا العالم ، وعن جدواه . وفى حالة يوسف بالذات ، امتدت أسئلته إلى أبعاد أخرى ، أكثر جذرية ، تقترب من حافة الميتافيزيقا نفسها .

●

لم تكن القصة — كما يعرفها آنذاك يوسف وجيله (ولا الرواية) تنفع فى هذا العمل . وكان بديهيا أن يكون يوسف — سيد القصاصين الواقعيين — أول من يستطيع أن يكتشف تلك الحقيقة : فالقصة — كما يعرفها — رصْد لجزئية صغيرة من الواقع القائم (خارجى أو باطنى ، لايهم ؛ فهو لم يكن متقيدا بالمفهوم النظرى للواقعية السائد فى محيطه آنذاك) . والقصة كما يعرفها ، استبصار متعمق ونافذ فى مساحة محدودة (نموذجية نمطية ، أو متفردة وشاذة ، لا يهم ، للأسباب نفسها) من هذا الواقع ، الجماعى الاجتماعى ، أو الفردى النفسى (والاجتماعى أيضا) الحقيقى أو المتخيل . وشخصيات القصة ، حتى وإن لم يكونوا نمطيين محددين بأنموذج عام ، حتى وإن كانوا منفردين تماما ، لا بد أن يدلوا على وجود سابق ، مكتمل ، متمثل فى غيرهم من أشباههم أو من الذين تتفرق فيهم صفاتهم . القصة ، تنبع من عالم ساكن ثابت مكتمل ؛ والحركة فيه حركة مفروضة ، يفرضها ذهن الكاتب ، وتؤطرها كلماته ، ويطلقها خيال القارىء .

●

ولقد رأى يوسف — وربما كان هو أول من رأى — أن القصة التى يعرفها بما وصفناه خير المعرفة ليست قادرة ، أو : لم تعد قادرة — بما هى كذلك — على الوفاء بالاحتياجات التعبيرية والنفسية الأكثر إلحاحا لهذا الواقع ، وهو يتعرض لكل تلك العمليات ، من هدم وبناء وتصارع واستشراف للمستقبل ، وحماية — قاهرة أحيانا — للبناء الجديد حتى من بعض مكوناته نفسها ، ومن بقايا وأنقاض القديم التى تريد — أو يراد لها — أن تدخل فى تكوين العالم الجديد .

وعرف (أم : حدس ؟) أن القصة — كما كان يعرفها — لم تعد قادرة على الوفاء باحتياجاته هو النفسية كمبدع . وهنا سنواجه الجزء الثانى من الإجابة على السؤال : لماذا اتجه أصلا إلى الكتابة للمسرح ؟

إنه الجزء من الإجابة المتعلق بيوسف نفسه ،

إن تتبع « النص » الإدريسى الإجمالى خلال السنوات التالية (ست سنوات) وهى سنوات تميزت بالصمت المسرحى ، وفيض قصصى وروائى فى الوقت نفسه (فلم تظهر الفرافير إلا فى عام ١٩٦٤ ، واستغرقت كتابتها سنتين تقريبا ، تخللتهما فترة مرض طويلة) ... إن هذا هذا التتبع هو ما سيفرض الأسئلة التالية ، حول مغزى « الفرافير » — الأسلوب والبناء والرؤية — والمسرحيات الثلاثة التالية : المهزلة الأرضية ، والجنس الثالث ، والمخططين ؛ ثم المسرحية الأخيرة : البهلوان .

هل كان الاستغراق فى الشكل القصصى والروائى ، والصمت المسرحى طوال السنوات من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤ ، تعبيرا عن إحساس بتجمد أو بانتكاس حركة التناقض الهائلة ـ التى كانت قد بدأت فى ١٩٥٤ وعن إدراك لمغزى هذا التجمد ؛ وعن الاحتياج إلى شكل ينبع من الثبات لا من الحركة ؛ ويرتبط بالقائم أو ينشغل به ، لا بالمستقبل ؟ . أم أن الانشغال بهذا الشكل القصصى (فى القصة والرواية على السواء) كان نوعا من الآلية « الإبداعية — الفكرية — النفسية) يتيح « تثبيت » متغيرات ، تنهمر ، وينهمر تغيرها المتلاحق كا لأنقاض المتهاوية أو كالطوفان بسرعة تحتاج إلى « شكل » يسيطر على بعض أجزائها (بل : جزئياتها) : وهى متغيرات — وتغير — فى الواقع وفى الذات معا ؟ وهل كان اليأس من « النهاية السعيدة » لحركة الواقع (التاريخ) هو السبب فى الوصول إلى حافة الميتافيزيقا (أو إلى ما وراء هذه الحافة) فى « الفرافير » كلها ، وفى بعض مكونات المسرحيات الثلاث التالية على الأقل ؟ أم كان اليأس من إمكانية تكامل — إن لم يكن اندماج — الذات والواقع ، هو ما حقق ذلك الاندماج الفريد — والذى لم يتكرر أبدا — فى المسرح ، بين « رموز » البشر و « رموز » التاريخ و « رمز » الحركة التاريخية الدائرية ، الأبدية ، الذى جسده بناء « الفرافير » جزءاً بجانب جزء ، ومشهداً وراء مشهد، وطبقة من « البناء — المغزى » فوق طبقة ؟

●

إن الأسئلة قد لا تنتهى ، وكذلك الإجابات ؛ ولابد لنا أن نتوقف فى مكان ما ، على رجاء القدرة على السَّعى من جديد ! .

وبتكوينه كأديب كاتب مبدع . إن يوسف ينتمى إلى نوع من المبدعين الذين لا يستطيعون التعامل مع الواقع القائم (الاجتماعى ، أو الفردى الشخصى) ولا مع المستقبل ، بعقلية المؤرخين او الصحفيين ، أو — حتى — المحللين النفسيين ؛ لا يستطيع أن يتعامل مع ما يبدو أنه « ثابت » فيتركه ثابتا ولا يسلم بما يبدو من ثباته ؛ ولا مع ما يبدو أنه « نمطى » وألى — فقط — على « نوعه » فيتركه على ما يبدو من الظاهر أنه حقيقة (وربما يكمن هنا منبع تقييد نقاده الأوائل لأعماله بعجلية الواقعية التقليدية) . لا يستطيع أن يتعامل مع « الزمان » باعتباره ماضيا دائما ، مكتملا أو منتهيا مغلقا ؛ ولا باعتباره حاضرا دائما ؛ ولا باعتباره فى الحالتين : ماضيا أو حاضرا ، كيانا ساكنا « مختوما » ولا حركة فيه سوى ما تدركه الحواس ، ولا مستقبل له أو علاقة له بالمستقبل الذى لا حدود لاحتمالاته .

إن الصراع الدرامى ، الذى يكفله تلقائيا الشكل المسرحى (هكذا يبدو أن يوسف قد تخيل وهو يكتب أولى مسرحياته) هو الذى يضمن — دائما — ألا يكون الزمان ساكنا ، وألا يتعامل معه الكاتب باعتباره منتهيا فى الماضى — كما يعتبره المؤرخ (أو الروائى التقليدى)

ولا باعتباره مسجونا فى الحاضر ــ كما يعتبره الصحفى والقصاص ، ولا باعتباره مسجونا فى سجن مزدوج « ماض - حاضر) ، شقاؤه هو الفصل بين السجنين الزمنيين ــ كما يعتبره المحلل النفسى . والصراع الدرامى الذى يكفله الشكل المسرحى (حسبما كان يوسف يعرف) هو الذى يكفل له أن يجسّد رؤيته ــ للواقع ــ بحرية ــ فى الصورة أو فى الحالة الصراعية السياسية التى يدركها .

الشكل المسرحى ــ هو الشكل الذى كان يكفل للجيل كله أن يعبرّ عن حساسيته الخاصة إزاء ــ وفى ــ عالم منساب مشتبك النقائض ــ فقد صلابته بعد انهدام عمد وقوالب العالم القديم وتهاوى أنقاضه ، والبدء فى تأسيس عالم جديد ، فقط ، لم تكن معالمه قد اتضحت بعد ، بل إن أنقاضا من العالم القديم كانت تستخدم فى البناء الجديد ؛ ولم يكن لهذا الجديد انموذج سابق يحتذى .

●

ولكن إذا لم يكن لهذا العالم الجديد ، والمزمع بناؤه ، انموذج سابق ، فإن يوسف لم يكن يستطيع أن يبدأ مغامرة الكتابة للمسرح دون أنموذج سابق ؛ وهو على كل حال يسمع ويقرأ نقّاده فيجدهم يصفونه بأنه « واقعى » ؛ وإذا كان قد كتب قصصه على غير غرار ، وبدون أن يحتذى ــ كغيره ــ الأنموذج الواقعى المقرر والمستقر والمحفوظ ، فإنهم ــ رغم ذلك ــ وصفوها بأنها واقعية (رغم كذا أو كذا .. !) . ولكنه كتب قصصه على هذا النحو ، لأنه كتبها كما يحكيها ؛ ولكنه لن يستطيع أن يكتب مسرحية كما يحكيها ، لأن المسرحيات لا تُحكى . إنه بحاجة إلى أنموذج . والمناخ الأدبى والفكرى ، الذى يظلله ــ مع جيله - ملىء بكلام المسرح الواقعى باعتباره : المسرح الذى يستطيع التعبير عن حركة « الواقع » من إبسن إلى تشيكوف مرورا بجوركى بالطبع . والحقيقة أن الثقافة المسرحية السائدة ــ خارج دائرة المتخصصين آنذاك ؛ لم تكن تدرك أهمية وجود أسلوب مسرحى آخر (ربما باستثناء معرفة وجود الأنموذج الشيكسبيرى ؛ أو أنموذج برناردشو الذهنى ، أو بعض النماذج الكلاسيكية ؛ ولم يكن لأى من هذه النماذج قدرة على الجذب ؛ ولم يكن الفكر المسرحى قد نما بعد إلى المرحلة التى أدرك فيها إمكانية تفجير هذه النماذج والاستفادة من شظاياها ؛ أما الأنموذج الشعبى وتجسداته المختلفة ، الأجنبية أو المحلية ، فلم تكن فكرة التوجه إليها قد تهيأت شروطها بعد) . فإذا كان الأنموذج الواقعى التقليدى ، هو الأنموذج الذى تكرسه الحركة الفكرية والنقدية التى ارتبط بها يوسف ؛ وإذا كانت الثقافة المسرحية السائدة تمنح لهذا الأنموذج كل هذه المكانة فلماذا لا يكون هو الأنموذج الذى يجب احتذاؤه ؟ خصوصا أنه الأنموذج القادر على احتواء « سيولة » الواقع الاجتماعى ــ السياسى ، وإجبار هذه السيولة على الدخول فى قالبه ليعطى للحركة غير المنتظمة اتجاها ومعنى : ولذلك تُكتب « ملك القطن » فى هذا الأسلوب « الواقعى » التقليدى ، الذى يسعى إلى نسج « قصة دراماتيكية » تعكس التحليل الطبقى للواقع (بأكثر مما تعكس الواقع نفسه ــ أى تعكس تصورا ذهنيا عن الواقع ، لا صورته ــ وهذه مشكلة معرفية مشهورة تستحق العودة إليها ، لأنها لم « تقتل » معرفة بعد) على أن يتم توزيع الشخصيات وعلى الخانات التى يرسمها التحليل ، وبحيث يضمن التوزيع توضيح كل من الطبقات ، والعلاقات فيما بينها ، وإمكانيات التواصل مع فعلية الانفصال . وليس أكثر دواماتيكية لطرح إمكانية

التواصل ، من قصة حب بين أكثر أعضاء الطبقتين المتواجهتين « براءة » وقربا من « الإنسانية » الأولى ، التى كانت قبل أن تقسمها مسألة الملكية إلى طبقات (ولعله مما يستحق التأمل ، أن قصة الحب نفسها ، هى التى استخدمها يوسف السباعى فى رواية « رد قلبى » لكى يتيح فرصة عبور الفجوة بين الطبقات) .

ولكن قرب المسافة الزمنية بين كتابة « ملك القطن » وكتابة « جمهورية فرحات » تملى علينا أن نفترض أن « الانموذج » الواقعى التقليدى لم يكن هو الاختيار النهائى والوحيد ليوسف إدريس (كما حدث مع نعمان عاشور) وأن نفترض أيضا أن المقاربة الخارجية المباشرة فى الواقع ، وتحويله فى ذات الوقت إلى إشكاليات فكرية كبيرة (حتى ولو باستخدام الحكاية الشعبية أو التاريخ) كما فعل ألفريد فرج ، لم تكن هى المقاربة التى استقر عليها عزم يوسف إدريس المسرحى : ففى « جمهورية فرحات » يكاد يختفى التحليل الطبقى تماما ؛ ويكاد التصور الذهنى عن الحركة الاجتماعية ، عن نهايتها السعيدة ، يختفى أيضا تماما ؛ وتكاد نهاية الشخصيات ، والدراماتيكية الساذجة للقصة أن تختفى كلها أيضا ؛ ويكاد مركز الاهتمام ، الدرامى والفكرى أن يتحول من البناء الخارجى للواقع ، إلى البناء الداخلى لذهن شخصية واحدة ؛ يفترض أيضا أنها تنتمى إلى « الخصوم الطبقيين » أو أنها ـــ على الأقل ـــ مخلب قط ـــ أو كلب حراسة ، لهؤلاء الخصوم (وهى الشخصية الرئيسية ، وتكاد تكون الوحيدة ـــ فى المسرحية : الشاويش فرحات نفسه) .

فهذه مسرحية لا تنتمى بأى شكل إلى الانموذج الواقعى التقليدى (حتى وإن تبنت نفس القاعدة الفكرية واستندت إليها) ، ويمكن الزعم بأنها لا تنتمى إلى أى انموذج شائع أو موجود فى محيط يوسف إدريس المسرحى ، ولا فى محيطه الفكرى العام ، وهى تمثل انموذجا مقابلا لذلك الذى انتمت إليه « ملك القطن » .

وهذا التقابل ـــ إن لم يكن التناقض ـــ بين اسلوب كل من المسرحيتين اللتين كُتبتا فى فترة زمنية واحدة تقريبا ـــ يدفع إلى افتراض أن يوسف لم يكن قد حَسَم بعد مجموعة مترابطة من الإشكاليات الفكرية والفنية متعلقة بإدراكه لحركة الواقع الاجتماعى من ناحية ، وبإدراكه لوضعه الشخصى ودوره فى هذا الواقع من ناحية أخرى ، ومتعلقة بالتالى بالأسلوب الفنى الملائم ـــ ليس لمجرد « التعبير » عن إدراكه ، بل لبناء هذا الإدراك وصنعه : فالإبداع عند يوسف كان هو « منهج التفكير » الوحيد الذى أتقنه ـــ طوال حياته ، تماما كما أن تلك الإشكاليات التى وصفناها الآن ، ربما لم تحسم أيضا ـــ عنده ـــ طوال حياته ابدا .

●

هل كانت « اللحظة الحرجة » التى كتبت بعد نحو سنتين ـــ محاولة لطرح المشكلة (مشكلة إدراك كل من حركة الواقع الاجتماعى ـــ أو التاريخى . وإدراك وضعه الشخصى ودوره) والتوصل إلى « قرار » بشأنها ؟

هناك فى المسرحية ما يغرى بهذا الافتراض ، رغم أن النقد الواقعى قد أحكم « سجن » مسرحية « اللحظة الحرجة » فى إشكالية « تردد البورجوازية الصغيرة » بين الالتزام الوطنى ـــ الاجتماعى وبين التحلل من الالتزام ؛ وبين الجماعية والفردية ؛ وبين الشجاعة والجبن .. إلخ .. إلخ .. وربما يتزايد هذا الإغراء عندما نكتشف العلاقة المضمونية ـــ بل والأسلوبية ـــ بين « اللحظة الحرجة » وبين قصص مجموعة « حادثة شرف » التى

كتبت فى نفس شهور كتابة المسرحية .

ولعله من اللافت للنظر ، والجدير حقا بدراسة مستقلة ، محاولة الكشف عن العلاقات المضمونية والأسلوبية بين « أنواع » الإبداع الأدبى عند يوسف إدريس ، وبين التحويلات فى الأسلوب وفى زوايا النظر وفى أنواع « الهموم » فى الأنواع الإبداعية الثلاثة التى استخدمها يوسف (القصة والرواية والمسرحية) .

نتوقف هنا ــ بالسرعة اللازمة عند ظاهرة واحدة ، تشير إلى أن الرواية وحدها عند يوسف إدريس . هى التى تثبت عند الأسلوب الواقعى والمنظور الاجتماعى (بشكل فضفاض حقا ، ولكن بدرجة عالية من الالتزام) . أما القصة القصيرة والمسرحية ، فإنها لا تثبتان عند هذا الأسلوب ولا ذلك المنظور .

بل إن « التردد » بين أنواع من الأسلوب والمنظور ، فى النوعين (القصة والمسرحية) يقابله ــ فى نفس الفترات الزمنية . ثبات فى المنظور والأسلوب كليهما ، فى الروايات .

ففى فترة زمنية واحدة (مثلا) هى فيما بين ١٩٥٨ و ١٩٥٩ ، كتب يوسف : « حادثة شرف » (فى القصة القصيرة) و « اللحظة الحرجة » فى المسرحية ، ولكنه كتب « الحرام » و « البيضاء » فى الرواية : ولا شك أن أى تحليل مضمونى وأسلوبى للأعمال الثلاثة ــ من زاوية البحث عن علاقاتها الداخلية كإنتاج فترة زمنية واحدة ، سوف يلقى أضواء « تبادلية » ذات مغزى : ولكن ما يعنينا هنا ، هو أن التفسير الاجتماعى ، الموضوعى ، لمسرحية « اللحظة الحرجة » واعتبارها مسرحية « واقعية » حول تردد البورجوازية الصغيرة ، وعزلها وراء جدار الموضوعية عن إشكاليات يوسف الذاتية ، سيكون تفسيرا ناقصا ، وبالغ السطحية ، لعمل استخدام الشكل الدرامى لكى « يوضح » ما كان ذاتيا تماما فى قصص « حادثة شرف » وما أصبح إشكالية تاريخية فكرية وأخلاقية فى « البيضاء » وما تحول إلى محنة اجتماعية أخلاقية ، ولكنها روحية أو معنوية أساسا فى « الحرام » ؛ وهو ما يمكن وصفه بأنه تجربة « الاغتصاب » ومعاناتها من زوايا مختلفة وفى سياقات مختلفة وفى « ردود فعل » مختلفة .



ألفريد فرج

« الفرافير » .. في زمانها واليوم

في نهاية الخمسينيات ، وعلى مدى الستينيات كان المسرح المصرى يجتذب أضواء كثيرة ساطعة ، ويجتذب الكتاب والفنانين .

فبعد بداية مثيرة لنعمان عاشور (المغمطيس) ولكاتب هذه السطور (سقوط فرعون) انضم لفريق كتاب المسرح المنتظمين « ميخائيل رومان » و « سعد الدين وهبه » و « يوسف إدريس » ثم « صلاح عبد الصبور » و « عبد الرحمن الشرقاوى » .. وقدم جيل جديد كلا من « على سالم » و « محمود دياب » و « نجيب سرور » .

ولكن السفن المسافرة فى هذا البحر المتلاطم والحاشد بجمهور متجدد ومتزايد كانت تبحث فى النجوم وأضواء الشواطىء عن أدلّة للمسار ، وعلامات للطريق ، ووجهة ومنطق وهوية .

هذه كانت أياما عجيبة .. أيام زخم الإنتاج والنجاح والأسئلة الكثيرة .

ولتعلم مدى القلق والاهتمام الذى صاحب النجاح ورافقه ، ستجد أن كاتبا كبيرا مثل « توفيق الحكيم » يكتب بعد ثلاثين عاما من الإنتاج المسرحى المنتظم كتاب « قالبنا المسرحى » الذى يعرِّف بالأشكال الفولكلورية المسرحية ، وشبه المسرحية ، ويدعو الكتاب للانتباه إليها .

كما نجد أستاذا ومفكرا مسرحيا هو الدكتور « على الراعى » يجمع أوراقا مسرحية قديمة من الأسواق النائية للإعداد لكتابيه « الكوميديا المرتجلة » و « مسرح الدم والدموع » وهكذا .

ولكن هذا لم يكن كل ما يدور فى المرجل المسرحى الصاخب . فقد التفت جيلنا باهتمام بالغ إلى ما أحدثته الأوبريت الشعبية « يا ليل يا عين » من نجاح ساحق ، وهى نسيج من الفولكلور الغنائى والحركى ومن الفولكلور المصاغ فى أطر حديثة وعلمية للغناء والقص .

كما كان ملء السمع والبصر تجربة فرقة رضا للفنون الشعبية ، والفرقة القومية للفنون الشعبية بعدها ، بما وجه نظر وزارة الثقافة لإنشاء فرقة الموسيقى العربية .

وحتى الفنون التشكيلية والموسيقى عرفت الطريق إلى الفولكلور والتراث .

وهل كان هذا كله تيارا بعيدا عن الأحداث السياسية فى الخمسينات ، وملحمة الاستقلال ورفض التبعية ومحاولات تمصير الاقتصاد والتنمية الاجتماعية والثقافية ؟

كان هذا كله نسيجا واحدا متجانسا وتيارا ثقافيا وفكريا عاما .

ولكن الفن يعرف دائما خصوصية الأسلوب للفنان ، فبينما كان كاتب هذه السطور يجدد محاولات « توفيق الحكيم » فى استلهام التاريخ والتراث الشعبى المطبوع فى حلاق بغداد « ألف ليلة وليلة » و « المحاسن والأضداد » للجاحظ ، ثم يلملم الطبعات والتسجيلات ليتهيأ لكتابة « الزير سالم » فى إطار مسرحى حديث .. كان « يوسف إدريس » مشغولا بفلول المسرح الشعبى الفقير المتجول والمراكز الإقليمية ، يحيى الموالد والأفراح ..

هذا المسرح الذى يسمونه « السامر الريفى » والذى تخلف ربما عن مسرح عرفته بلادنا فى القرن التاسع عشر وقبله باسم مسرح « المحبّظين » أو « المجندين » بمعنى « المحرضين » على الفضائل .

وهكذا فاجأنا يوسف إدريس بمسرحيته الرابعة «الفرافير» التى اثارت زوبعة نقدية جديرة بها جراة المسرحية ، وغرابتها ، وقوة موضوعها .

وقد كتب « يوسف إدريس » فى مقدمة الطبعة الأخيرة لمسرحيته (مكتبة مصر ١٩٨٨) وبحق : « إنك وانت تقرا هذه المقدمة (اقرا ايضا هذه المسرحية) لا تحس بالاستغراب لكثير مما جاء فيها ، وكأنها آراء سبق لك ان قراتها أو سمعت بها ، لكنها لم تكن كذلك عام ١٩٦٤ كانت شيئا جديدا تماما على المسرح العربى كله ، وكان مجرد المناداة بها عملا جريئا يستحق من الكاتب قطع رقبته الآن كل شىء يبدو عاديا ، وليس بمستغرب أن هذا الراى الذى كان قريبا عام ١٩٦٤ ـــ سرعان ما أخذ ينتشر ويأخذ به كتاب من المغرب ومن سوريا ومن الكويت وتونس ، بل يأخذ به المسرح التجارى كمسرح تحية كاريوكا .. »

وهذا صحيح . فقد عرف المسرح الشعبى باشكاله المتعددة الطريق إلى الأضواء بأقلام كتاب الأجيال التى تأثرت بمبادرات « يوسف إدريس » . ولعل « الفرافير » أن تكون قد فتحت أفقا جديدا للمسرح لا يقل أهمية عن الآفاق التى فتحتها غيرها من المسرحيات القليلة الرائدة .

وتعتمد « الفرافير » على أسس الفن المسرحى الشعبى ، وهى الشخصيات المثبتة والثنائية الفكاهية والتمثيل فى الفراغ المسرحى ، بلا قيد لإطار ، والمفارقات الصارخة ، والنقدات اللاذعة ، ومقْرعة الفرفور الشهيرة .

ولا يتقيد المسرح الشعبى بمنطق الزمان والمكان ، ولكن قيده الوثيق هى العلاقة الثابتة بين قطبيه : (السيد » و « الفرفور » فى مسرحيتنا) .

وموضوع « الفرافير » لم يكن إقل اثارة من شكلها ، ويدور حول علاقة « السيد » بالتابع وهى علاقة ظالمة يتمرد عليها « الفرفور » دائما حتى يضرب فيتوقف العمل

وينقطع الرزق عن السيد وتابعه ، فيتراضيان على البحث عن علاقة ترضى الطرفين .

وهنا يضع « يوسف إدريس » بمهارة وسخرية النظم الراسمالية والاشتراكية فى الميزان ، فإذا المؤلف يؤكد أن هذه النظم إن هى إلا مجرد تغيير فى شكل العلاقة بين « السيد والفرفور » دون جوهرها .

ولعل هذه الدعوى كانت المحور الرئيسى للجدل والنقد ، وتبادل الحوار بين الكتاب فى الصحف حول المسرحية ، وخاصة تلك الخاتمة المأساوية التى افترض بها « يوسف إدريس » أن بطلىه ماتا فتحولا ضمن نظام الكون الى « بروتون » ثابت صامت ، و « الكترون » أخف منه وزنا . ويدور حوله دورانا أبديا مفجعا .

فكأن يوسف إدريس طابق نظام العلاقات الاجتماعية على قانون الطبيعة الصارم فدحض بذلك كل قول باحتمال تغير العلاقات الاجتماعية نحو الأفضل عن طريق السياسة والتشريع ونظم الحكم ، وأغلق كل باب للاجتهاد فى هذا السبيل .

ولعل « يوسف إدريس » لم يكن يقصد ذلك ، ولكنه احب أن يصيب العقول بأسلوب « الصدمة » لتفيق من اى ذهول ، أو استنامة ، أو اطمئنان ، وتعود تفكر فى أن ما يشغل الأدبيات السياسية فى ذلك الوقت ، والإعلام السياسى المكثف حول الاشتراكية وإنجازاتها ، إنما يدور حول التفاصيل ويكاد يُرَوغ من مناقشة جوهر الموضوع لأى دعوى للتقدم الاجتماعى وهو تغيير العلاقة بين الكبير والصغير تغيرا جذريا .

خاضت « الفرافير » معركتها فى جوّ مشحون فى منتصف الستينيات ، وفوق حقول الالغام ، وحيث كانت مجرد مناقضة المسرحية فلسفيا قد تصبح منزلقا لاتهام « يوسف إدريس » بمعاداة الاشتراكية أو مدخلا إلى تحريض السلطة ضده . ومجرد مناقشة الأطروحة الفلسفية للمسرحية قد تكون منزلقا لاتهام يوسف إدريس بإنكار النظم السياسية والاجتماعية كلها ، ومن ثم الانغماس فى دعاوى الفوضويين ، واليسار الأوروبى المتطرف الذى كان يهدد أمن أوروبا آنذاك .

كانت المسرحية مأزقا للنقد والتحليل ، ونجاحها الجماهيرى فى مناخ من التشدد الأمنى فى منتصف الستينيات كان يثير القلق فى دوائر رسمية وشعبية كثيرة .

وفى مجال الفن أثارت المسرحية ايضا الكثير من الأسئلة أهم هذه الاسئلة هى : هل « الفرافير » صيغة لمسرحية واحدة ؟ .. أم أنها صيغة صالحة لتيار من المسرحيات ؟

وقد أجاب الزمن ذاته على هذا السؤال حيث أن « يوسف إدريس » لم يكتب بعدها مسرحية بنفس الصيغة . ولا غيره من الكتاب فعلها .

ومع ذلك فإن باب المسرح الفولكلورى انفتح على مصراعيه من المشرق إلى المغرب ، وتسابق عدد معتبر من كتاب الصف الأول إلى استلهام الأشكال المسرحية وشبه المسرحية الشعبية ، فتعرفنا بعد « الفرافير » على « المسرح الاحتفالى » ومسرح الحلقة ومسرح المحبظين فى مصر فى الأفكار العربية .

إن المسرح فن خالد ، وقد تشاهد أجيال مقبلة مسرحية الفرافير بعد خمسين عاما أو مائة ، حيث تصبح

المسرحية من الكلاسيكيات الثابتة للمسرح المصرى ، وستعجب الجمهور من غير شك . ولكنها بلغت ذروة من الجمال والإثارة ستفتقد دائما المناخ والإطار السياسى الذى طرحت فيه وربما يذكر التاريخ المسرحية دائما . وينسى تفاصيل الظروف التى انطلقت فيها المسرحية عام ١٩٦٤ كشرارة حارقة تهدد كاتبها ومسرحها ونقّادها ، والاضطراب الروحى والنفسى الذى اصابت به جمهورها واللمسة الموجعة المثيرة التى مست بها العصب الحىّ للمجتمع وهو فى ذروة انتباهه للعلاقة الاجتماعية بين المستغِل (بكسر الغين) وبين المستغل (بفتح الغين)

وهذه دائما ميزة الأدب العظيم والفن العظيم .. وهى انه مهما كان خلوده فى الزمن فهو فى زمانة موجة عاتية تحرك المياه الراكدة وشرارة تشغل موهبة التفكير ، وعامل يثير فى الأذهان والوجدان قوى الفاعلية .

كـــرم مطـــــاوع



(يوسف إدريس)

وبعض أوراق من ذكريات

يناير ١٩٦٤ .....

كنت عائدا لتوى من إيطاليا .. بعد انتهاء دراستى بالاكاديمية الوطنية بروما ... أحمل هموم الثقافة والفن المسرحى بمصر والتى لم تفارقنى منذ غادرتها فى نهاية ١٩٥٨ ... وبنفس القدر ... كنت أحمل ما ترسب فى عقلى ووجدانى من قيم وأفكار وسلوكيات تشبعت بها حتى النخاع حملتها معى رفيقة مراحل الدراسة الأكاديمية فى إيطاليا ..

اسماء كثيرة وكبيرة .. كانت لها قيمة أتمثلها وأنا ابدأ مشوار حوارى الجاد مع المسرح المحترم .. أسماء فى عالم الأدب والكتابة للمسرح والنقد ... وأخرى فى مجال الإبداع الإخراجى .. أسماء كانت ــ ولا زالت ــ تشكل بالنسبة لى أساتذة .. رمــوزا .. تمثلتها روادا... ولا زالت .. وشرفت بأن أعمل بجوارها وتحت مظلتها .. باحثا لنفسى عن مساحة أرسم لنفسى فيها ملامح ذاتية من خلال العمل ...

والتقيت به ... د . يوسف إدريس ... أو سعى هو إلى .. حاملا مسرحية من فصول ثلاثة « الفرافير » ... حيرنى الاسم فى البداية .. واستفسرت منه لأول وهلة عن مردوده التراثى ... ولكنه لم يعطنى جوابا شافيا ! المهم ... قال لى ... أخترتك لتخرج هذه المسرحية بعد أن رفضها أساتذتى ... ربما لانهم لم يفهموها .. أو لم يتحمسوا لها ... وأسمع عنك ما ينم عن بعض الجنون الفنى وأنا أريد هذا الجنون منك » .

استمهلته يوما .. قرأت المسرحية مرة .. وثانية .. وثالثة ... والتقينا ... وقلت له أنا متحمس .... فقط للفصلين الأول والثانى ... أما الفصل الثالث فأراه مغتربا عن النسيج العام للمسرحية الموغل فى واقعية القضية والطرح .. بينما هذا الجزء الثالث يحلق فى اغترابات الميتافيزيقا ... وكان رده ... « هذا أول مشاهد الجنون الذى توقعته منك » . والتزمت بإخراج الفصلين

الأول والثانى فى عرض متكامل للمسرح القومى .. (وتحول الفصل المستبعد بعد سنوات إلى مسرحية جديدة تحت اسم « المهزلة الأرضية ») وبدأت صنوف من الخلافات اللذيذة ــ كما أراها اليوم ــ ولكنها وقتها ــ كانت ساخنة إلى حد الايلام .. ! جولات من الصراع بينه كمؤلف .. وبينى كمخرج .

كانت البداية .. من يلعب دور الفرفور ؟ .. كان حماسه المتشدد للفنان الكبير ــ المرحوم ــ « عبد المنعم ابراهيم » وكان رأيى البحث عن ممثل ربما غير مشهور ولكنه ضئيل الحجم خفيف الظل وتوقف اختيارى عند الفنان « عبد السلام محمد » ... ولم يكن وقتها فى قامة عبد المنعم ابراهيم الفنية .. وامتثل « يوسف إدريس » لرأيى على مضض ... وبدأ تعاملى مع النص كمضمون دون أن اغفل عن قضية أخرى تتمثل فى الشكل المسرحى أو الاحتفالية الشعبية التى كان يبشر بها المؤلف ...

وللأمانة أود أن أبادر بالقول بأن ما استهوانى فى النص هو تلك المواجهة الجريئة إلى حد المغامرة لقضية الديمقراطية بمفهومها العام متحديا حدود الفكر والقيم السلوكية إلى حد التناطح الفروسى مع المحظور وقتها من قضية التغلغل تناطحا ينطلق بين الحاكم والمحكوم فى جدلية هزلية تحمل عمق جروح الماضى .. من منظور مفكر يسعى فى محاولة مجهدة للتنظير لهذه المواجهة الجدلية مغلفا إياها بإطار من شعبية العرض المسرحى ! ..

هذا يعنى أن ثمة قضيتان يطرحهما « يوسف إدريس » ... فى فرافيره : الأولى تبدو متعلقة بشكل جديد لمسرح جديد ... يستلهم موضوعاته وصيغه التعبيرية من التربة المصرية .. بينما الثانية وهى الأخطر ... تلك الجدلية الفكرية الكامنة فى المضمون المسرحى ... والتى كان غيره يتحرز كثيرا فى التعرض لها ... لأنها كانت حينذاك بمثابة اقتحام لأتون من المغامرات ... مارس وتحمّل نتائجها كثيرون من مفكرى وكتاب فترة الستينيات ...

لقد كان حماسى لهذا المضمون جزءا من تكوينى الذى لم يتغير .. ومؤداه أن التزام الفنان بواقعه ومجتمعه وإنسان عصره يتجلى حتما فى جدلية علاقاته كحق ومسئولية بمن يمارس عليه دور السلطة .. ولقد كان شعار المسرح السياسى أو المسرح والسياسة مرفوعا ربما كظاهرة خلافية ... مقالات أو ندوات أيدها البعض وعارضها البعض الآخر ، ولكنها وجدت لنفسها مساحات كبيرة فى شكل مقالات أو ندوات ... كانت إحدى مساحاتها « مسرح الجيب » ــ خلال فترة إدارتى له ــ وكان رأيى ولا يزال .. أن المسرح والسياسة توأمان من نوع فريد وأن الممارسة الفنية فى أبسط صورها هى نوع من الاختيار السياسى والتوجه بفلسفة محدودة عبر قنوات فنية مختارة بعناية شديدة تحقيقا لأغراض محددة ذات أبعاد اجتماعية ومهما اتخذت لنفسها صورا شتى ... ستصب فى النهاية فى « الفعل » السياسى .

ومن هنا كان تحمسى الشديد لمعركة « الفرفور ـ السيد » ... رغم إدراكى بأن المسرحية قد تتهم بافتقارها لأحداث تحدد للشخوص مسارات متباينة .. كما عرفنا وتعلمنا من الدراسات الأكاديمية المتباينة ، وهذا التحفظ كان فى حد ذاته رغم وجاهته مثيرا للخيال المسرحى .. حيث كان على أن أبتدع صيغا مبتكرة ومتطورة لمسرحة الصراع الجدلى المتواصل والمتكرر بين « الفرفور والسيد » رغم خلو المواقف من الحدث التقليدى . وهذا ربما ما دعانى للتعامل مع النص بنفس منطق المؤلف ....

اى بشكل جدلى أيضا ... فتارة احتكمت إلى تفتتيت إحدى الشخصيات إلى مجموعة من الشخوص كى تجسد لى شكل الكورس هذا ايضا ما دعانى إلى إشراك الجمهور فى الحدث المسرحى كطرف مشارك ولو من الناحية التشكيلية .... الامر الذى أدى إلى إذابة ما يسمى « بالحا ئط الرابع » فى شكل تلاحم فى الديكور مع أرضية الصالة ... أو ظهور « الفرفور » فى الجزء الثانى من المسرحية فى صالة العرض وهو يبيع أفكارا وقيما تحت مسمى « الروبابيكا » ... انتهاء بحركة الفرفور « فى شكل دائرة فى نهاية المسرحية ... مركزها أو بؤرتها « السيد » ويتسع مدار هذه الدائرة بحركة « الفرفور » على المسرح تدريجيا ليشمل صالة المسرح نفسها بمن فيها من بشر .... وفى سبيل تجسيد كل هذه الجدلية أيضا مع النص وجدتنى أتناقض مع بعض التقنيات التقليدية « كالكمبوشه » ، « والستارة » و «الأضواء السفلية » على أرضية المسرح .. إلى أخر ملامح المسرح التقليدى وتفاصيله .. والتى كانت تلغى أولا بأول أثناء التمرينات ... وانتهينا إلى ما يسمى بمسرح الحلبة .. داخل مسرح تقليدى .!

كان بديهيا أن تتفجر من تلك العلاقة الصراع بين عملية الإبداع الفنى المسرحى الحديث زمنيا والإبداع الأدبى الذى سبقه فى الزمن متمثلا فى النص المسرحى ... كان طبيعيا أن تتفجر قضية المساحة المسموح للمخرج أن يتحرك من خلالها وهو بصدد التفسير دون أن تجور حركته تلك على انتماء المصنف الإبداعى الأدبى إلى صاحبه المؤلف ... ولقد أخذت هذه القضية لنفسها مسمى « المخرج المؤلف للعرض المسرحى » ... والغريب أن هذه القضية كانت قد حسمت قبل ذلك بسنوات طويلة بالنسبة للمسرح الأوربى .. لكنها كانت بالنسبة لنا فى الستينات وقودا لمعركة حامية الوطيس بين المؤلف من ساحية الذى انتصر له كل صاحب قلم وبينى .. لأننى تجرأت واعلنت عن قناعة ... أن المفسر المبدع للنص الأدبى هو صاحب الرؤية الإبداعية المتمثلة فى العرض المسرحى ... معتمدا على منطق لاشبهه فيه بأن المؤلف هو صاحب نصه طالما هو بين دفتى الكتاب ، وأن أى قارىء — وليس بالضرورة مخرجا — للمصنف الأدبى هو مبدع بخياله حالة استقباله للنص قراءة .. فضلا عن أن العرض المسرحى قدر اعتماده على ركيزة أدبية هى النص ... إلا أنه فى جوهره حصاد لمجمل إبداعات وخبرات إنسانية وتجارب دفينة وعناصر مبتكرة تشكيلية كانت أو تعبيرية .. سمعية كانت أو بصرية تحيل المنتج الفنى فى شكله النهائى إلى مصنف يسند شكله الإبداعى للمخرج .. وليس فى ذلك اى تطاول على ملكية المصنف الأدبى لمبدعه الاديب .. ولعل تلك المعركة التى وجدت لنفسها أصداء كبيرة للغاية فى منابر شتى ... تضاف بالإيجاب إلى فوران الحركة الثقافية والنقدية والفنية التى اتسمت بها تلك المرحلة الزمنية ... ورغم سخونة تلك المعركة إلا أن مكاسبها حتى على مستوى ديمقراطية الحوار ... ونبالة أسلوب التحاور ... كانت ملمحا متميزا من ملامح صحية الجدل والخلاف والحوار ... وتأكيدا لرقى الأقلام فى أختيارها للموضوع وللصيغ والأساليب المعبرة عنه .. الأمر الذى يجعلنا نتحسر على افتقادنا لمثل هذه المعارك وأساليبها ونحن نغرق حتى النخاع فى الصغائر من الأمور عديمة القيمة والأهمية والتى تغطى مساحات هائلة من منابرنا الصحفية هذه الأيام دونما طحن موضوعى أو حقيقى ... اللهم إلا استهداف النيل من الذوات والقيم والأخلاقيات والمبادىء بل وحتى الأعراض ... فشتان ما بين الأمس واليوم .

وللحق كان « يوسف إدريس » فارسا محاربا دفاعا عن قضية ذات شقين : الأول أحقيته فى مصنفه الأدبى ورفضه نسبة العرض للمخرج كحالة إبداعية .. والشق الثانى : الدفاع بكل استماتة عن دعواه للبحث عن صيغة شعبية ومصرية جديدة متمردا على كل الصيغ الأرسطية أو التقليدية الوافدة إلينا من الغرب ... مما دعاه إلى الاجتهاد كثيرا فى مجموعة من المقالات والدراسات المسرحية والأدبية تستهدف فى جملتها محاولة وضع ما أسماه بنظرية « التمسرح » داعيا أن تمتد جذورها إلى التراث الشعبى والفلكلور والحواديت وظواهر الاراجوز وخيال الظل وعروض الجرن إلى آخره ... وهذا جهد تنظيرى يحمد « ليوسف إدريس » وإن كان لم يتفحص خلال سنوات إبداعاته الطويلة فيما بعد ١٩٦٤ عن تجسيد فنى حقيقى ومتكامل لتلك التنظيرات التى اجتهد فى طرحها بصيغ شتى .

يتبقى أن أقول أن تجربة « الفرافير » إخراجيا رغم استقبال النقد لها بشكل إيجابى قد يسيل له لعاب البعض ... وضعتنى أمام تحد كبير ... هذا التحدى كان مناطه ... استشعارى اليقينى بأن الظواهر الشعبية والاحتفالية ليست قضية مضمون وإنما هى قضية شكل ... وأنه من الممكن أن نتناول الكلاسيكيات بصيغ تعبيرية وفنية شعبية ... نستشعر ذواتنا من خلالها وفى نفس الوقت لانصطدم بتبعية المضمون لعالم فكرى وجغرافى قد يكون مغتربا عنا .. ولقد كان ذلك ربما حاكما لاختيارى شعوريا أو لا شعوريا لصيغى الفنية فى كثير من العروض التى تلت « الفرافير » .

يكفى أن أتوقف عند التجربتين اللتين تلت الفرافير مباشرة وفى نفس العام (١٩٦٤) وهما « يرما » « لجارسيا لوركا » من ناحية « وياسين وبهية » « لنجيب سرور » من ناحية أخرى ففى النص الأسبانى جاء علاجى « ليرما » البطلة رمز الجدب والحرمان والعطش — والتى رآها « لوركا » تعبيرا عن أسبانيا ذاتها فى مرحلة ما مستشعرا بكارة التربة المصرية احتياجها للبذرة والماء وعزف الرعاة ... ولم أر مع هذا اغترابا فى المضمون .... وجاء علاجى من ناحية الشكل لهذا المضمون غارقا حتى النخاع فى ظواهر فلكلورية وشعبية احتفالية تحدث فى الموالد والأفراح وبالذات فى الريف والصعيد .

ذات المضمون كان متواجدا وإن كان بشكل روائى لدى « نجيب سرور » حول . الحدوته الشعبية الشهيرة ... وتم التعامل مع « القصيدة » الشعرية بذات الت[illegible]ـز الذى تعاملت من خلاله مع « الفرافير » ... حيث الشخوص التجريدية الروائية لدى « نجيب سرور » ثم تجسيدها وتشخيصها على المسرح لإحداث تصارع بين الجانب السردى من المؤلف والجانب المعاش من الشخصية نفسها ... فكان هناك الروای أو الرواة وهم صوت الشاعر ذاته ... وكان هناك أيضا الحدث الذى يروى متجسدا فى واقعية شعرية على المسرح لحما ودما ... ياسين أو بهية أو الأب أو الأم أو العم ... كل هذا فى إطار احتفاليات ما نسميها أحيانا بالسامر فى الليالى الرمضانية ... فى الأجران بالريف ... أو بالساحات الشعبية فى مناطق الصعيد المصرى النائية .

هذان المقالان « لوركا » و« نجيب سرور » ـ (كان للثانى استمرارية فى « يا بهية وخبرينى » لتأكيد ذات الرؤية الشعبية والصيغ التعبيرية المستلهمة من البيئة » ـ انطلقا معى كمخرج من ذات نقطة البداية التى

اعتنقتها إخراجيا فى « الفرافير » حيث جدلية العلاقة بين اللحظة الفنية واللحظة الآنية التي يمثلها المتفرج ... أو بمعنى آخر حيث التزواج ما بين ساحة الإبداع وساحة التلقى ... وهى ملامح أصيلة للفنون الشعبية الارتجالية وكلها تدخل فى سياق « لغة التعبير » ... أما المضمون فحتى ولو كان يونانيا « كأجاممنون » لا يمنع من أن يتم تفسيره وصياغته بالتشكيل أو الازياء أو الموسيقى أو الحركة من خلال مفردات فنية مستوحاة من البيئة .

أسوق هذه الامثلة للتأكيد على ما أحدثته صيحة « يوسف إدريس » — بدعوته للتعمق الواعى فى الاصول ، والتمرد على الاقتحامات الثقافية والفنية الوافدة ـ من جدل ودوى اجتذب حوله الكثير من الاقلام التى تحلقت حول فكرته أو خرجت من تحت عباءته بصيغ مسرحية سواء فى مصر أو فى البلدان العربية ... كلها محاولات جادة لوضع تلك الصيحة « الإدريسية » موضع التنفيذ باجتهادات مخلصة فى معظم محاولاتها .

تلك بعض من خواطر استلهمتها من أوراق ذاكرتى الشخصية التى يحتل فيها « يوسف إدريس » مكانًا متميزا كمبدع وكفارس وكمقتحم بركانى ... ثم كصديق عرفته أحببته بعد أن عرفته عن قرب ... وما حدانى إلى استرجاع تلك الذكريات هو ما يتمتع به هذا المبدع من خصوصية نادرة ربما لا تتجلى قيمته اليوم بل تنسحب وبشكل طاغ إلى مرحلة زمنية تعتبر فيها إبداعاته نوعا من اقتحام المجهول والتمرد شبه الانتحارى ضد صيغ حديدية وملتهبة ... تردد كثيرون فى أن يقتربوا منها .

و ... أن يضرب « يوسف إدريس » بكل الجراة والسخونة العفوية فى مجالات القصة القصيرة التى تبوأ فيها مكان الصدارة أو فى المسرحية — قصيرة كانت أو طويلة — وفى المقال السياسى ، وفى الخواطر اليومية متحسسا فيها نبض رجل الشارع بكل الصدق الذى ننشده وبحماسة كبيرة نفتقدها فى كثيرين غيره ... وأن يتجاوز « يوسف إدريس » عبر منابر الإعلام مدافعا عن قضايا إنسانية محلية كانت أو عالمية أو إنسانية عامة معطيا لنفسه سيف ودرع المعارض أحيانا والمدافع عن مواقف ملغومة أحيانا أخرى .... و ..... أن يكون « يوسف ادريس » كل ذلك فى آن ، يشعرنا لفداحة أن نفتقد تدفقه المحموم وحلمه الكبير فى مسرح كان يرى ملامحه ربما أكثر من غيره ... وحلمه النبيل لمواطن نقى من ادران التحولات الاجتماعية والاقتصادية الحادة ومن سيطرة قوى جائرة على رزقه ومقدراته فلا يتبقى لنا إلا أن نعيد القراءة الواعية لإبداعاته المتنوعة ، ويقينا سنجد كنوزا ربما لم يدرك مدى قيمتها هو نفسه تارة ولم ندرك نحن فى معظم الاحيان قيمتها تارات كثيرة .

هناء عبد الفتاح



تجربتى المسرحية
مع يوسف إدريس

ثمة تجارب مسرحية تصبح علامة وملمحا أساسيا فى الخبرة الفنية للفنان . كانت تجربتى « ملك القطن » ليوسف إدريس هى هذه العلامة وهذا الملمح ؛ بل من اهم تجاربى فى المسرح المسرحى على الإطلاق . لم يكن قيامى بتقديمها شيئا من قبيل إخراج مسرحية تقليدية بقدر ما كان محاولة لاستقراء النص الدرامى ليوسف إدريس من خلال شخوصه الحقيقيين : قمحاوى أبو إبراهيم ــ السنباطى أفندى ــ محمد ــ أم محمد وبقية الشخصيات . للمرة الأولى تحدث علاقة حميمية ، وفى ذات الوقت علاقة ديالكتيكية بين ممثلى المسرحية وشخوصها . والحميمية تعنى هنا التواصل الحىّ بين المؤدين والأدوار التى يمثلونها ، فهى شخوص تمثل الفلاحين ، وممثلون فلاحون حقيقيون لا يمثلون ؛ وإنما يصبحون بذواتهم تلك الشخوص بعينها . أما العلاقة الديالكتيكية فتنشأ عن طبيعة التركيبة المسرحية الجديدة ؛ فلم تكن المسألة بالنسبة لى كمخرج ، مجرد إستعانة بممثلين / فلاحين يمثلون همومهم اليومية وطموحات مستقبلهم القريب ، بل تعدَّت العملية الفنية فى تجربتى مع نص يوسف إدريس و « فرقة فلاحى قرية دنشواى » إلى أنْ يوضع هذا النص فى مواجهة الواقع اليومى لهؤلاء الفلاحين ، وأن يكون اختباراً له ، وتحليلاً لمدلولاته ، ومختبراً لمناخه .. وفى رأيى أن هذا الاختبار الفنى لنص « ملك القطن » هو اختبار من نوع فريد لمصداقية ما كتبه يوسف إدريس للواقع المعاش داخل القرية المصرية ، وللشخوص المتناولة فوق خشبة المسرح .

فقد اسفرت هذه التجربة عن شىء جديد .. فلا التجربة كانت ترجمة أمينة حرفية للنص ، ولم تكن كذلك خروجاً عن محتوياته ، بل وصلت* إلى تحقيق هد مبتكر ؛ وهو مسألة الإبداع الجماعى للفريق المسرحى ، جهة ، كما طرحت ــ من الجهة الأخرى ــ تساؤ هاما ، مايزال المخرجون ورجال المسرح يبحثون للإجا

عنه : إلى أىّ مدى تصل حدود حرية المخرج فى التصرف فى مادة المؤلف الدرامية ، ووفق تفسيره الذاتى المتسم بخصوصيته ؟! . كانت تجربة « ملك القطن » التى قدمتُها مع فلاحى قرية دنشواى إجابة تطبيقية عن هذا التساؤل المطروح . فعند قراءة النص المسرحى ؛ كنت أصغى أحيانا إلى اعتراضات الممثلين / الفلاحين ، وأحيانا أخرى أستشف رضاهم عمّا كتبه يوسف إدريس عنهم ، وفى أحيان ثالثة أستشعر سخطهم أمام بعض مقاطع المسرحية كما كتبه المؤلف على لسانهم ، وهم غير راضين ومصرون على التعديل والتغيير فى نصه . لم ينحصر التغيير هنا فى كونه هدفاً فى ذاته ، ولم يكن الأمر مجرد تغيير فى أماكن المسرحية أو تعديلاً فى الزمن المسرحى أو تبديلاً للحوار ، بل تخطَّتْ هذه العملية الفنية أُطُرَ كل ذلك ، لتصبح إجابة جديدة عن تساؤل مطروح متكرر ما هى حدود المخرج وأحقيته فى تغيير ما سطَّرَه المؤلف المسرحى داخل بنية نصه المسرحى ؟!

لم أسع للتغيير ... ولكنَّ بطلى عثمان الخبيرى ــ ممثل دور قمحاوى أبو إبراهيم ــ توقف فجأة عن التمثيل ، إننى حتى لم أسمعه يُعْلن صراحة وعلانية رأيه فى ما يقدّم ، إنما قام بالفعل بالتغيير ، جلس القرفصاء بالشكل الذى يراه هو عن قمحاوى أبو إبراهيم ــ الفلاح الأجير ــ أمام السنباطى أفندى ــ مالك الأرض ومن عليها ــ علّمنى عثمان الخبيرى تقاليد الجلوس فوق الأرض عندما كان يمسك بيده عصا من « البوص » يرسم بها بدقة حساباته ، ويوجه سبابة يده اليسرى إلى رأسه علامة التفكير العميق .. وَجَّهنى عبد الوارث وهو ــ سمسار العجول ، وممثل دور السنباطى أفندى ــ كيف يجلس على هذا الجانب دون الجانب الآخر وفى أىّ حالة درامية ... كان ممثلو فرقتى غير متيقنين من أن الحوار المكتوب فى نص يوسف إدريس يمثلهم فى أجزاء منه التمثيل الواقعى الصحيح . ولذلك كان لابد لهم من القيام بالتغيير والتعديل المطلوبيَن وفق ما يرون وما يشعرون ؛ عند ذلك أصبح النص المسرحى مادة طيعة فى أيدى الممثلين يشكلونها حسب ما يرون ، ووفق ما تفرضه طبيعة الموقف الحياتى المعاش . ومع ذلك حافظ الممثلون / الفلاحون على الإطار العام للنص ، ولم يغيروا فكرة يوسف إدريس أو رسالته الخاصة ، وإن كانوا حاولوا صياغته من جديد ، والبسوه مناخهم داخل قرية دنشواى ، وجعلوه يعبر عن مشاكل قريتهم وهمومهم الخاصة ، بعد أن اقتنعوا بأنّ تلك الشخوص هى تمثيل لهم . بهذا المفهوم تغيرت المواقف الدرامية فى النص الأصلى واضيفت إليها بعض المشاهد الأخرى ، لكنّ كُلَّ هذه التغيرات لم تمس الجوهر الأساسى للنص ، بل أعطته مسحة من الصدق والخصوصية ، وقدْرا كبيراً من الواقعية الشاعرية ، ولم تعد المسرحية مجرد عرض أمام جمهور الفلاحين فى الفضاء المسرحى داخل القرية ، بل طقسا من الطقوس الاحتفالية ، ولم يكنْ الهدف من ذلك تطاولاً على المؤلف ، أو خروجاً عن نسقه ونظامه ، بل محاولة لتأكيد ذاته وإعادة فهمه من جديد .

يتحول العرض المسرحى « ملك القطن » فى نفس الوقت إلى مادة للدراسة ، دراسة لطبيعة المكان والزمن الواقعى الفنى ، وتحليلاً للكائنات البشرية المتواجدة داخل المسرحية ، بل تصبح التجربة برمتها ولادة جديدة ليوسف إدريس الفنية داخل نفوس الفلاحين الذين كُتب عنهم ، والذين كانوا ممثلين ومؤدين وممارسين ومتفرجين فى وقت واحد للتجربة المعاشة ، مؤكدين ــ عن غير وعى ــ أنَّ النص المسرحى هو ــ فى نهاية الأمر ــ عنصر

من العناصر الفنية الأخرى المكونة للعرض المسرحى فى مجموعه .

قدمت « فرقة الفلاحين المسرحية » بقرية دنشواى مسرحية « ملك القطن » فى أنحاء مختلفة من بقاع مصر ــ قراها ومدنها ــ وتعدّى عدد العروض المسرحية مائة عرض .. من بينها عرض الفرقة الذى افتتحت به أول مهرجان مسرحى لفرق الأقاليم فى السبعينيات فوق خشبة المسرح القومى ، وهى نفس الخشبة التى قدمت ذات المسرحية فى نهايات الخمسينيات .. شاهد المؤلف هذه التجربة ، وبعد انتهاء العرض المسرحى جاء يوسف إدريس واحتضن أعضاء الفرقة فرداً فرداً .. وأعلن بشكل أقرب ما يكون إلى التصريح الرسمى :

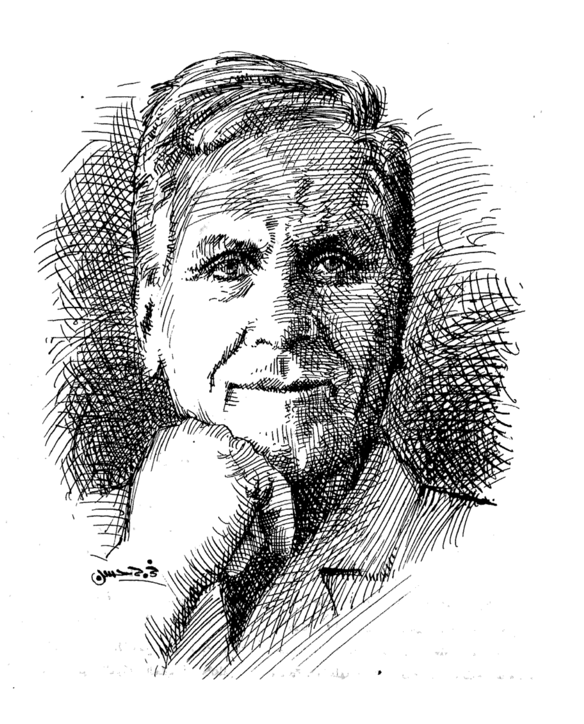
« لم أكن أحلم بأننى قد كتبت مسرحية بهذا القدر من الصدق .. لقد وفقتم أكثر منى فى تحقيق ذلك الذى كنت أحلم بكتابته .. حققتموه أنتم ببساطة وعمق فى « ملك القطن » !! »

انتهت كلمات يوسف إدريس .. ولم ينتهِ حتى الآن محتوى ما تحدث عنه وأهمية ما أشار إليه ...

هوامش :

(*) المشتركون فى تقديم تجربة « ملك القطن » ليوسف إدريس د والمساهمون فى تمثيلها وإخراجها فوق خشبات ساحة قرية دنشواى ، ومسْرح قرية كفر عشما وأجرانها وغيرها من القرى والمدن عام ١٩٦٩ / ١٩٧١ ، هم أعضاء فرقة فلاحى قرية دنشواى : صابحه وأم محمد وسميرة عزب وعثمان الخبيرى وعن الوارثة زهو والمنشاوى عازف الناى ، ونادر وربيع عمران من قرية نادر ومحمد وأطفال القرية تحت قيادة الطفل سعيد قنعر وغيرهم من أعضاء الفرقة تحت إشراف هناء عبد الفتاح .

(**) نجحت التجربة فى إثارة جدل حول التفكير فى معمارية خاصة لخشبة المسرح ومدرجات المتفرجين . تبنى وزير الثقافة د. ثروت عكاشة فى تلك الفترة الفكرة ، ليبنى المهندسون المعماريون مسرحا خاصا داخل قرية « الماى » القريبة من قرية دنشواى بمحافظة المنوفية . استوحى فيها المهندسون معمار القرية لبناء مسرح مكشوف ، خصيصا لتجربة « مسرح الفلاحين » بقرية دنشواى والتجارب المماثلة .



كمــال رمــزى

يوسف إدريس في عالم الأطياف

لم تظلم السينما المصرية « **يوسف ادريس** » كما كان يعتقد ، وكما يظن البعض .

نعم ، لم يكن له ذلك الحضور الواسع ، العميق ، فى عالم الأطياف ، كما هو الحال بالنسبة لغيره من القصاصين والروائيين ، مثل « **إحسان عبد القدوس** » أو « **نجيب محفوظ** » .. لكن محدودية حضوره لا ترجع إلى « حظ سيىء » أو « موقف متعمّد » بقدر ما ترجع إلى أسباب موضوعية ترتبط بأسلوبه المميز ، الفريد ، فى الكتابة ، الذى لا يتواءم فى الكثير من الأحيان مع الأساليب التقليدية للسينما المصرية التى لا تميل إلى « التجريب » أو « المقامرة » ، والتى وجدت فى أعمال الآخرين « مادة فيلمية » أكثر إغراء .

روايات « **إحسان عبد القدوس** » لها بداية ووسط ونهاية .. تعتمد على الحركة الخارجية للأبطال .. شخصياتها مرسومة بوضوح .. أحداثها تتوالى على نحو منطقى .. « الحب » من « التيمات » المتكررة فيها .. الأماكن التى تدور فيها الوقائع تألفها السينما المصرية): الفيلات والشقق المغلقة والنوادى والكازينوهات والحدائق .

وتتسم قصص « **نجيب محفوظ** » ورواياته بمتانة البناء القوى للشخصيات التى يندلع الصراع الجاد ، إما بداخلها حيث يتم التعبير عنه ، على الشاشة ، من خلال الوجوه البشرية ، وإما أن يندلع ، داميا ، فيما بينها ، حيث يتم التعبير عنه بتجسيدها ، فى معارك وحشية تحتفل بها السينما المصرية عادة ... الزمن فيها يمتد إلى فترات طويلة مما يتيح لأبطالها فرصة التطور .

يختلف الأمر عند « **يوسف إدريس** » فالكثير من قصصه ، خاصة القصيرة ، يعتمد على « لحظة » واحدة ، يتأملها الكاتب متوغلا ـ بطريقته الفذّة ـ فى أحراشها ، فيكتشف بعض حقائق الحياة ، من خلال

تحليله المبهر ، المتوهج ، لتفصيلاتها .. وتأتى لغته الموحية ، بإيقاعها ، وتراكيبها ، وترتيب كلماتها ، وجملها ، وفقراتها ، لتضىء الظلال والمناطق المعتمة ، الغامضة ، فى دروب النفس البشرية ، وليصبح من العسير الفصل بينها من ناحية ، و« اللحظة » المراوغة التى يتعقبها ويقبض عليها من ناحية أخرى .

من هنا تتضح إحدى الصعوبات الجوهرية فى تحويل الكثير من قصص « **يوسف إدريس** » إلى أفلام روائية . اضف إلى هذا أن بعضها ، مثل « لأن القيامة لا تقوم » و« لغة الآى آى » ، تعتمد على « تجسيد » الحشرجات والآهات التى تتجاوز دورها « كمؤثرات صوتية » لتصبح البنية الأساسية للقصة . وهذا لايعنى استحالة إيجاد « المعادل السينمائى » لها .. فإمكانات « اللغة السينمائية » التى لم تكتشف بعد ، لا حدود لها . ففى فترة ما ، لم يكن أحد يتوقع أن تعرف بعض الأعمال الأدبية الشديدة التركيب ، بل والتعقيد ، كالبحث عن « **الزمن الضائع** » لبروست و« **يوليسيس** » لجيمى جويس ، طريقها إلى الشاشة ، أكثر من مرة . لذلك فإنه من المأمول ، والمتوقع ، أن تتحول قصص « **يوسف إدريس** » إلى افلام ، حينما يأتى ذلك المبدع السينمائى الذى يستطيع ان يعبر عنها ، أو يستوحيها ، أو يستوعبها ، حاذفا منها ، ومضيفا إليها ، ليقدمها على نحو لا يزال فى علم الغيب .

« **يوسف إدريس** » ، منذ البداية ، تمنى فى زاوية من قلبه ، أن تتحول قصصه إلى أفلام سينمائية ، شأنه فى هذا شأن معظم الأدباء ، ومقالاته التى كان يكتبها فى يومياته بجريدة الجمهورية فى بداية الستينيات ، والتى يتعرض فى بعضها لقضايا السينما ، تبدو وكأنها تدعو ، بشكل مستتر إلى ان يلتفت صناع السينما إلى أعماله .

ففى إحداها مثلا ـ بتاريخ ٢٣ إبريل ١٩٦٢ ـ يقول : « مشكلة السينما عندنا هى ـ الموضوع ـ الموضوع كفكرة والموضوع كعلاج وإخراج ... فمع احترامى لكل ما قام به السينمائيون من جهود ، فإنى اعترف انى لم أشهد موضوعا سينمائيا مصريا منذ فيلم « **العزيمة** » . فالسينما ليست فقط صنعة ولكنها أولا فن ، والفن إحساس ، والإحساس ليس أبدا إحساسا مطلقا معلقا فى الهواء ، ولكنه إحساس كائنات بشرية معينة ، تحيا فى وطن معين ، وتعانى من مشاكل وتناقضات معينة ... » .

وبصرف النظر عن مراجعة حكم « **يوسف إدريس** » المطلق بأنه لم ير فيلما مصريا واحدا يتضمن موضوعا مصريا منذ « **العزيمة** » ، فإن كلمات « **يوسف إدريس** » هنا ، توحى بأنه كان يفكر فى « **ارخص ليالى** » و« **قاع المدينة** » ، و« **قصة حب** » ، و« **حادثة شرف** » ، و« **الحرام** » و« **العسكرى الأسود** » ، التى كانت قد صدرت فعلا ، ولم تقدم اية واحدة منها ، على شاشة السينما .

وأثناء تنفيذ « **لا وقت للحب** » الذى أخرجه صلاح أبو سيف ١٩٦٣ ، و« الحرام » الذى أخرجه هنرى بركات ١٩٦٥ ، دأب يوسف إدريس على متابعة مرحلة التصوير ، بنشوة وشغف . وأعرب ، بعد عرض الفيلمين ، ليس عن رضائه عنهما فحسب ، بل عن احتفاله بالحذوفات والإضافات التى أجريت على النصّين .

وفيلم « **لا وقت للحب** » المأخوذ عن قصة « حكاية حب » جاء متمشيا مع اتجاه « **صلاح ابو سيف** » فى تلك الفترة التى شهدت تغيرات اجتماعية وأخلاقية عميقة .. فالفتيات اللاتى أتيح لهن فرصة التعليم فى

السنوات التالية لثورة يوليو ١٩٥٢ ، أصبحن ، بعد مرور عدة سنوات ، يشكلن الطلائع الأولى للأجيال التى أن الأوان [illegible] عالم العمل . وإذا كان « **صلاح أبو سيف** » ، معتمداً على رواية لإحسان عبد القدوس ، يقدم تحية حارة للفتاة المصرية ، فى « **الطريق المسدود** » ١٩٥٨ ، حيث يعبر عن ثقته فى قدرتها على أن تتحرر من واقعها ، وتواجه رياء مجتمعها الذى ينغمس سرّا فيما يهاجمه علنا ، وتصنع مستقبلها بنفسها ، فإنه فى « **انا حرة** » ١٩٥٩ ، المعتمد على رواية لإحسان عبد القدوس أيضا ، يوسع من آفاق الحرية أمام بطلته التى تحررت من الجهل ، عن طريق العلم ، [illegible]ررت اقتصاديا عن طريق العمل ، وتمارس حريتها الأكثر اكتمالا عندما تنخرط فى الدفاع عن كرامة الوطن واستقلاله ، إلى جانب الرجل .

فى هذا السياق يحقق صلاح أبو سيف « **لا وقت للحب** » ملتزما بالخطوط الأساسية لقصة « **يوسف إدريس** » التى تدور فى فترة النضال الوطنى ، خلال الفترة التى عايشها ، وعشقها يوسف إدريس ، وهى الفترة السابقة لثورة يوليو . وإذا كان الفيلم يركز على تطور مشاعر فوزية ـ فاتن حمامة ـ وتفتح وعيها ، واندماجها فى العمل الكفاحى إلى جانب حمزة ـ رشدى أباظة ـ فإن « **لا وقت للحب** » قد أضاف للقصة إضافة خلاقة عندما لم يجعل بطله ، فى النهاية ، يذوب وسط جموح الناس التى تبدو كمرفأ أمان عند « **يوسف إدريس** » ، ولكنه أعطى للناس دورا إيجابيا ، عندما أخذوا يحذرونه ، بالأغنية التى تنبه « **العصفور** » إلى وجود الصياد ، وبالتالى ينقذون الفدائى من الكمين الذى أقامه الإنجليز له .

مرة ثانية ، ولكن على نحو أكثر شمولا وتفصيلا ، تجسد فاتن حمامة ، إحدى أهم شخصيات « **يوسف إدريس** » ، وهى « عزيزة » ، بطلة « الحرام » التى تعبر مأساتها عن مأساة طبقة كاملة .

وفيلم « الحرام » الذى يعد الآن ، من كلاسيكيات السينما المصرية ، يعد ، مع « دعاء الكروان » من أهم أفلام « **بركات** » ، وإن جاء « **دعاء الكروان** » ١٩٥٩ ، بمثابة بروفة ، على نحو ما ، « للحرام » ، فالمشاعر والانفعالات التى تعبر عنها فاتن حمامة فى « **الحرام** » تتجاوز فى تنوعها وحدتها ، تلك التى عبرت عنها فى « **دعاء الكروان** » .

فى « **الحرام** » يتفصد عرق الألم من جبهة فاتن حمامة ، قطرة فقطرة ، وينفذ صوتها المؤثر ، المترع بالمرارة والشعور بالذنب ، إلى قلب المتفرج وهى تردد ، فى نوبات الحمى « جدر البطاطا كان السبب » .. وتتجلى القدرة على « الأخذ والعطاء » فى الأداء بين مجمل أبطال الفيلم ، فمثلا عندما يفشل الزوج ، عبد الله غيث ، فى الصعود إل ظهر سيارة نقل عمال التراحيل ، ويسقط متكوما على الأرض ، ينظر إلى زوجته التى صعدت بسهولة ، نظرة تجمع بين اليأس والاعتذار ! .. بينما تكاد عزيزة ، فاتن حمامة ، أن تحتضنه بعيونها .

ويعطى الممثل الكبير « **زكى رستم** » ثقلا خاصا للمشاهد التى يظهر فيها . وآية ذلك تلك الشفقة التى تترقرق فى ملامح وجهه ـ وهو الصارم دائما ـ عندما يرى المرأة البائسة ، المنهوكة القوى ، طريحة الأرض ، تهلوس بكلمات يفجر إيقاعها الموجع ينابيع الأحاسيس الإنسانية فى أعماقه .

لم يركز الفيلم على خاتمة الرواية التى تتحدث عن قيام الثورة وصدور قانون الإصلاح الزراعى ، كما حذف بعض الملاحظات والتعليقات الواردة بالعمل الأدبى ، مما جعل الفيلم أقوى تماسكا وتأثيرا . فبينما يشير « **يوسف إدريس** » إلى أن بطلته تجاوبت ، أخيرا ، مع مغتصبها ، يتعمد الفيلم أن يقدم المشهد على أنه مجرد اغتصاب . وبينما تقول القصة إن عزيزة شاركت أسرتها فى أكل البطاطا ، لا ترفض فاتن حمامة تناول قطعة البطاطا التى يقدمها لها ابنها فحسب ، بل تتحول قطعة البطاطا إلى مثير لذكرى الاغتصاب فتتصاعد الموسيقى المتوترة التى صاحبت مشهد الاغتصاب .

هذه الحذوف والإيضافات المرهفة ، مع تكامل العناصر الفنية للفيلم ، جعلت « الحرام » يعد ، عن جدارة ، من أجمل الهدايا التى قدمتها السينما المصرية إلى الأدب المصرى . .

الفيلمان التاليان لم يحققا نجاحا يذكر ، سواء على المستوى الجماهيرى أو النقدى . وهما : « العيب » الذى أخرجه جلال الشرقاوى ١٩٦٧ ، و« حادثة شرف » لشفيق شامية ١٩٧١ ، بالرغم من أنهما يعتمدان على قصتين تتوفر فيهما الحركة الخارجية ، والمواقف الدرامية القابلة للأداء التمثيلى ، فضلا عن تعدّد شخصياتهما التى تتطور هنا وهناك .

لكن « العيب » وقع فى براثن الرقابة التى انزعجت منه انزعاجا شديدا ، فبترت بمقصها أكثر من ربع الساعة . ذلك أنها وجدت فى حديث « المرتشين » ، داخل مصلحة حكومية ، تبريرا للرشوة وليس تفسيرا لها . فالرجل الطيب ، المحترم « **شفيق نور الدين** » ، يتحدث عن ضرورة قبوله الرشوة ، ليستطيع الصرف على أولاده ، بطريقة تقنع المتفرج بمشروعية الرشوة . نعم ، كان موقفا طيبا من الفيلم أن يرفض سقوط بطلته فى النهاية ، على العكس من الرواية التى تؤكد سقوطها . ولكن منطق الفيلم ، إجمالا ، ينتصر لهزيمة البطلة ، مما أفقد « **العيب** » الحد الأدنى من الصدق والإقناع .

أما فيلم « **حادثة شرف** » ، الذى لم يستمر عرضه سوى أسبوعين ، شأنه فى هذا شأن « **العيب** » ، فإن كارثته تكمن فى السيناريو البطىء ، الممل المتلكىء ، الذى كتبه « **يوسف إدريس** » ، إلى جانب الحوار بالطبع . وكانت هذه التجربة ، فى مجال كتابة السيناريو . وهى الأولى ، والأخيرة ، بالنسبة ليوسف إدريس .

وإذا كان يوسف إدريس قد أفسد قصته « حادثة شرف » بالسيناريو الذى تسكع طويلا عند التفصيلات ، فإن « **أحمد عباس صالح** » ، طمس الكثير من معانى « **قاع المدينة** » عندما كتبها كسيناريو ، مضيفا بعض الإضافات الصغيرة ، الخطيرة ، لبطل الفيلم .

يحدد « **يوسف إدريس** » فى قصته المتوسطة الطول ، وبشكل دقيق وواضح ، كافة الأبعاد الاجتماعية والنفسية والجسمانية لشخصية « **عبد الله** » الذى يحترم مهنته « كقاضٍ » احتراما شديدا ، لذا فإنه يبدو وقورا ونزيها ومحترماً . يقف على أرض اقتصادية ونفسية صلبة ، يدرك مصالحه إدراكا تاما ، ويتصرف باتزان شديد . يحاول بقدر الإمكان أن يحقق رغباته ونزواته بعيدا عن العيون ، ويكاد يكون متوسطا فى كل شىء الطول والذكاء والسن والأناقة . وعلى طول القصة تتلاءم تصرفاته مع تكوينه الاجتماعى والنفسى تمام التلاؤم ، إلا أن السيناريو يجعله يعانى من التردد والجوع العاطفى والشعور بالذنب ، بل ويبدو عاجزاً

جنسيا فى العديد من المواقف .. ويعتمد الفيلم الذى أخرجه « **حسام الدين مصطفى** » ١٩٧٤ ، على هذه الصفات الدخيلة فى إعطاء علاقته بشغالته « شهرت » حجما أكبر من حجمها الحقيقى ، بل ومغزى مختلفا عن مغزاها الأصلى .

إن هذه العلاقة فى القصة تأخذ مكانا متواضعا فى حياة القاضى « **عبد الله** » اليومية : لا يفكر فيها ، ولا يقيم لها وزنا ، إلا حينما يريد أن يقضى منها وطرا .. وعندما تسرق ساعته يأخذ منها موقفا حازما متوقعا . يسترد ساعته ، ويخرجها بعنف من حياته دون أن تترك فى مشاعره أدنى أثر من كره أو حنين . وحتى عندما يراها فى النهاية ، وقد أصبحت بغيًا محترفة لا يشعر نحوها بأية أحاسيس ، بل لا يعلق بشىء على الإطلاق ، كما لو كان الأمر كله لا يعنيه .

والعلاقة بهذه الأسس الواقعية تأخذ معنى اجتماعيا واضحا ، وهو المعنى الذى يطمسه الفيلم عندما يقيم العلاقة بينهما على أساس الإضافات التى ألصقها السيناريو بشخصية « القاضى » « **محمود ياسين** » الذى يسيل العرق البارد من أصابعه عندما يختلى بامرأة ، والذى يحقق أول انتصاراته النسائية ـ فى الفيلم ـ وأهمها فى أحضان شغالته التى يصبح شغوفاً بها . وهو يعترف لنا ولها ، فى أحد المشاهد ، من وراء عمدان السرير ، التى تبدو أقرب إلى قضبان زنزانة سجن ، بأنها تقوم بأعظم عمل تستطيع أن تقدمه له امرأة ، فهى تشفيه من عجزه الجنسى . وتبدو ثورته عليها عندما تسرق ساعته ، كما لو كانت ثورة محب صدم فى محبوبته . إن العلاقة هنا لا تأخذ حجما أكبر من حجمها فى القصة فحسب ، بل وتبدو أساسية ومحورية فى حياته ، ذلك أنها تتحول من علاقة تضع فى اعتبارها دائما الفارق الاجتماعى الواسع إلى حالة بالغة الخصوصية ، تعتمد جوهريا على نفسية رجل مريض لا يجد شفاءه إلا مع إمرأة معينة . ويؤكد الفيلم هذا المعنى فى المقابلة الأخيرة بين « **محمود ياسين** » ، و« شهرت » ، نادية لطفى ، فعندما يفاجأ بها وقد احترفت البغاء لا يكتفى بذرف دمعتين فحسب ، بل يقدم استقالته من عمله فى اليوم التالى ! !

والفيلم بهذا الموقف المزيف يحقق فكرتين بعيدتين عن المغزى الاجتماعى للقصة ، فهو يثبت خصوصية العلاقة التى تكاد تكون « حالة » ، ويعبر فى الوقت نفسه عن أقصى مشاعر الندم التى يشعر بها محمود ياسين . وتأتى الاستقالة ـ التى تذكرك بندم الباشا الظالم وتوبته فى الأفلام الميلودرامية ـ لتؤكد اقتناع البطل التام بأن خادمته انحرفت وتعلمت الفجور على فراشه . أى أنها ليست ضحية وضع اجتماعى عام ، ولكنها ضحيته « الخاصة » . وبهذا يثبت الفيلم أن القضية ليست اجتماعية أساسا ، ولكنها أخلاقية فى المحل الأول .

أخرج « **حسين كمال** » ، عام ١٩٧٥ ، فيلمى : « **النداهة** » الذى كتبه كسيناريو عـاصم توفيق ومصطفى كامل ، و« **على ورق سولوفان** » الذى كتبته كسيناريو كوثر هيكل .

وشخصيات « **النداهة** » ، سواء الأساسية أو الثانوية ، كما صاغها السيناريو ، تبدو واضحة ومنطقية برغم عدم الإسراف فى تتبع تفاصيل حياتها . والأحداث تتوالى دون قفزات أو مبالغة ، وبقدر كبير من الاختزال وقوة التعبير . فمثلا ، أول ما تفاجأ به « **فتحية** » ،

ماجدة ، عندما تصل إلى عمارة زوجها البواب ، هو ذلك المشهد القاسى لشرطة الآداب التى تقوم بالقبض على بعض النسوة من ساكنات العمارة ، وسرعان ما تضطر للركوع على ركبتيها تحت أقدام ضابط الشرطة ، لكى لا يصحب زوجها العريس ، البائس ، إلى حيث لا تدرى .

هكذا تستقبل « القاهرة » بطلتنا ، الوافدة الجديدة . لكن إلى جانب تلك الواقعة القاسية ، هناك عشرات الأمور الطيبة ، تحبها « فتحية » ، بل وتعشقها ، وتذوب فى القاهرة من أجلها ، وأهمها إمكانية العمل والرزق ، فضلا عن الرحمة التى تلقاها من بعض سكان العمارة ، فقاهرة « النداهة » ـ الفيلم ـ ليست هى الغول الذى يغرز أنيابه الوحشية فى عنق الجميع ، ولكنها تهب العلم والعمل والمأوى والرزق إلى العديد من الهاربين من قسوة الأقاليم البعيدة . وهذا ما تدركه « فتحية » التى تولد فى القاهرة من جديد ، يتفتح وعيها ، وتتطور شخصيتها ، وتدرك بعد الواقعة الشهيرة ، أن أمامها أحد سبيلين ، إما أن تعود إلى قريتها حيث الفضيحة ، والركود والفقر ، وإما أن تبقى فى القاهرة حيث سيصبح أمامها طريقان : إما أن تعيش على بيع جسدها إلى كل مشترٍ ، كما فعلت ابنة خالتها ، وإما أن تأكل عيشها بعرق طاهرٍ . وكان طبيا أن ينتهى الفيلم بينما « فتحية » تجرى فى شوارع القاهرة المزدحمة بلقطتين تخيليتين ، ترى نفسها فى إحداهما وقد أصبحت ممرضة ، وترى فى الثانية نفسها وقد أصبحت عاملة فى مصنع ملابس . إنها إضافة تثق فى « الإنسان العادى » على نحو أعمق مما هو وارد فى قصة « يوسف إدريس » .

لكن « النداهة » من ناحية الإخراج ، تسدل عليه غلالة كثيفة من مصنع « الجماليات الشكلية » التى يروجها حسين كمال ، الأمر الذى قلل كثيرا من قيمة الفيلم الذى لم ينجح فى تقديم القرية كمنطقة طرد . ذلك أن ريف « النداهة » ليس هو الريف المصرى بقدر ما هو ريف حسين كمال السياحى .. إنه « البساط السندسى الأخضر » و« الأشجار الباسقة » و« النسيم العليل البليل » . والقرية فى الفيلم خالية من السكان والعجائز والأزقة والمستنقعات . وبطلة الفيلم نفسها ، بوجهها المشرق ، الممتلىء بالصحة والحيوية ، وشعرها البنى الناعم الجميل ، ومكياجها الذى زادها فتنة ، لا تشعرك بأنها فلاحة حقيقية ، وملابس الفلاحات المعدودات مزوقة ولامعة ونظيفة وجديدة ومكوية وغالية ومحوّرة ، على طريقة ملابس فرق الفنون الشعبية . لذلك فإن سحر القاهرة « النداهة » افتقر إلى أهم الشروط ، وهو قسوة الحياة فى الريف .

أما « على ورق سولوفان » المعتمد على قصة قصيرة ، فإنه لم يستطع أن ينطلق بها أو منها إلى أية عوالم رحبة ، فظل مكبّلا فى حدود المثلث التقليدى الضيق : الزوج والزوجة والعشيق وفى إطار أرستقراطية يعجب بها الفيلم إعجابا شديدا ، فثمّة الزوج ، الطبيب الجراح ، نصف المليونير ، المنهمك فى عمله ، طبيب القلب ، أحمد مظهر ، والزوجة الجميلة ، نادية لطفى ، الأنيقة ، الشريفة ، المتفجرةبالحياة والحيوية ، والشاب العابث ، ابن أحد الأندية الكبيرة محمود ياسين ، لاعب التنس ، صاحب العربة الأنيقة ، الذى نكتشف أن مظهره العابث ينطوى على قلب إذا أحب فإنه يعشق بصدق ، ويتألم بعنف ، لا عمل له طوال الفيلم ، وإن كان قد ذكر فى مكالمة تليفونية أنه مشرف رحلات !

والفيلم مترهل ، مسرف الطول ، يخلو من الأحداث ، فبعد أن تحب الزوجة الشاب تتردد فى الذهاب إلى شقته ،

وتتخيله وهو يقبلها ، وتزور زوجها في المستشفى حيث تكتشف ان شخصيته قوية ، يشخط ويزجر ، وينظر نظرات نارية إلى الأطباء المحيطين بجسم المريض الذى يجرى له عملية ، فتعجب به جدا ، الأمر الذى يساعدها على الاحتفاظ « بعرضها » الذى كان من الصعب أن تفقده أصلا . وتتوالى مشاهد الفيلم في لغة سينمائية متحذلقة ، تبلغ في تأنقها حد الافتعال ، فالكاميرا لا تقدم إلا أمواج البحر والرمال الناعمة وغروب الشمس وغرف النوم الفخمة . وبين الحين والحين تصور الكاميرا لقطات كبيرة لذراع امرأة أو ظهر عار، ويجيء الديكور العجيب ، بعدم واقعيته ، وكثافته ، ملائما لروح الفيلم المفتعلة ، خاصة في شقة الشاب العاشق ، كما جاء طوفان الموسيقى الفجة ، الزاعقة ، الزائدة عن الحاجة ، متمشية مع فيلم متكلف ، يتحدث عن مواجع الأرستقراطية وتطهرها . إنه يثبت صعوبة التعرض لقصص « يوسف إدريس » القصيرة ، التى تتوغل في أحراش لحظة واحدة .

تعليقا على فيلم « **العسكرى شبراوى** » ، يقول مخرجه ، هنرى بركات في حوار مع عونى الحسينى « بعد أن تعاونت مع الكاتب الكبير « يوسف إدريس في « **الحرام** » ، تمنيت أن يكون هناك تعاوناً آخر ، وسعدت بترشيحى لإخراج « **مشوار** » ليوسف إدريس وتسلمت السيناريو فطلبت إجراء بعض التعديلات ، وتحدد موعد التصوير ، وأخبرت المنتج أن السيناريو ضعيف جدا . وفجأة وجدت نفسى أبدأ تصوير الفيلم كما هو ، وبعد بداية التصوير بيومين أخبرونى أن تاريخ عرض الفيلم بعد شهر . وطلبت من المنتج أن يكتبوا على الأفيش عن فكرة « يوسف إدريس » وليس عن قصته واتبعت أسلوب العمل يوما بيوم ، فنكتب السيناريو في الصباح ، ونبدأ التصوير وانتهينا من المونتاج والمكساج في أربعة أيام .. اعترف بأننى أخطأت بوضع اسمى على الفيلم ، لأننى لم اخرج فيلما بقدر ما عشت أيام « نكد » لا إبداع فيها ، ولا إنسانية في التعامل ، والأمور كلها تسير بروح الجشع التجارى » .

جاء « **العسكرى شبراوى** » ١٩٨٢ ، ضمن موجة « **افلام المقاولات** » ، التى يدهشنا أن يتورط فيها « **هنرى بركات** » . ويوسف إدريس ، الشغوف بنجاح أعماله على الشاشة ، في هذه المرة ، لم يرتفع صوته بالغضب .. وهو الدائم « الاحتجاج » من أجل الأفضل !

ولولا المعركة التى نشبت بين « **يوسف إدريس** » و « **يوسف شاهين** » ، حول من هو الأحق بأن ينسب له « **حدوتة مصرية** » ١٩٨٢ ، لاستمر التعاون الخلاق بينهما . فيوسف شاهين ، بجرأته ، وجموح خياله ، هو من أنسب المرشحين للانطلاق بأقاصيص « **يوسف إدريس** » التى تتعرض لدهاليز النفوس البشرية .

وأيا ما كان الأمر فإن « **حدوتة مصرية** » الذى يقدم فيه « **يوسف شاهين** » طرفا من حياته ، محاكما ذاته ، والآخرين ، يسير وفق منطق « **يوسف إدريس** » في كتابة القصة : « **لحظة** » واحدة .. هى لحظة إجراء عملية كبيرة في القلب ـ كلاهما مر بالتجربة ـ وتتوالى صور ومشاعر ووقائع الماضى ، لتتدفق على الشاشة ، فتختلط الطفولة ، بحرمانها من الحب ، مع الشباب ، بنزقه ورعونته ، مع العلاقات المركبة ، المعقدة ، حيث القهر والرغبة في التحرر ، والحيرة ، ومحاولة قول الحقيقة ، في عالم يشوبه الزيف والخداع .

« حدوتة مصرية » المهم كمغامرة فنية يرتبط شكلها بمضمونها لم تتكرر ، ففيما يبدو أن النجمين اللامعين ، « إدريس » و« شاهين » ، كان من المستحيل أن تتسع لهما ، سفينة واحدة .

و« عنبر الموت » الذى أخرجه « أشرف فهمى » ١٩٨٩ ، جاء على طريقة مقالات « يوسف إدريس » التى دأب على كتابتها فى الأهرام . زاعق ، مباشر ، عنيف ، يغرق فى حمام دم عندما ينطلق وابل الرصاص ، فى نهاية الفيلم ، ليصيب الجميع .. يردى المتواطئين فى تجارة الأغذية الفاسدة ، ويقتل ضحاياهم من المرض أيضا .

قصة « العسكرى الأسود » الثمينة ، أخرجها « أحمد فؤاد درويش » بعنوان « حلاوة الروح » ١٩٩٠ ، وبصرف النظر عن المستوى المتواضع لمجمل عناصر الفيلم ، فإنه يطرح قضية اللغة السينمائية التى تختلف بالضرورة عن لغة الأدب . فالترجمة الحرفية على الشاشة لمنظر « العسكرى الأسود » الذى تصفه القصة بأن « من يراه يضرب لا يظن أنه يمت إلى الإنسان أو الحيوان بصلة ، ولا حتى للآلة ، والأبشع منظره وهو يستمتع بتخريب كائن حى وإنسان ، والمضروب يتحول أمامه إلى كتلة اللحم المذعورة التى تصرخ فى فزع أعمى ، فلا يفعل مشهدها أكثر من أن يغريه بالضرب أكثر ، والتمتع بلذة الهدم أكثر » ... الترجمة الحرفية لهذه السطور تحيل المشاهدة إلى نوع من التعذيب ، يتضاعف لاحقا عندما يعوى « العسكرى الأسود » قرب النهاية . ويهبهب مثل الكلاب ، ويهوى على لحم ذراعه ، ويضغط ، والدم يتساقط من فمه ، ويختلط بلعابه ، وثمة قطعة لحم مدماه نجح فى نهشها من ذراعه ، حتى أن الفيلم يصبح عملا غير قابل للمشاهدة .

لكن كيف يتم التعبير عن هذه القصة ، ومثيلاتها من كتابات « يوسف إدريس » ؟ .. إنه اختيار سيجيب عنه ، حتما ، وبمهارة ، سينمائيو المستقبل ..

في العدد القادم

تقرأ لهؤلاء :

الشعر

فاروق شوشة — حلمى سالم

لطيفة الأزرق — أحمد زرزور

على الشرقاوى — درويش الأسيوطى

القصة

خيرى شلبى — أحمد الشيخ

صلاح إبراهيم — جمال مقار

رمسيس لبيب — أحمد صليحة

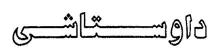
الدراسات

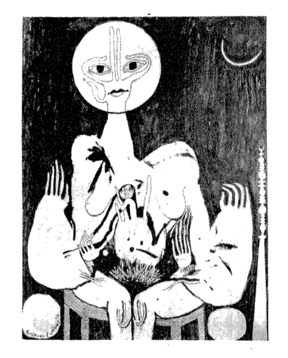
فؤاد زكريا — ثروت عكاشة

أحمد شمس الحجاجى — فؤاد كامل

صبرى حافظ

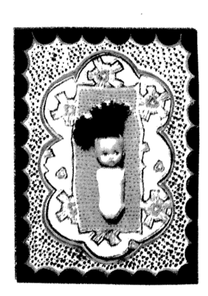


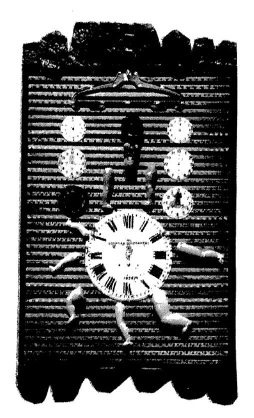

داوستاشی

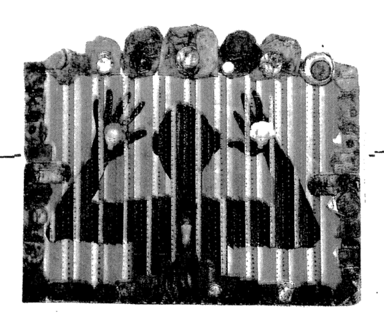




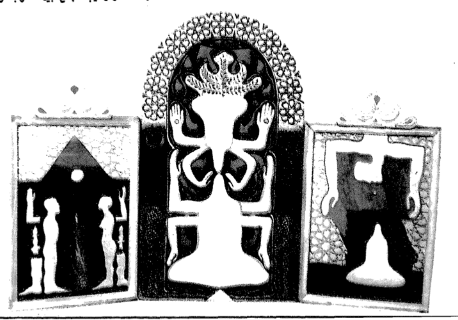
من معرض الفنان داو ستاش ، اشلاء فى زمن بلا عقارب ، ١٩٩١

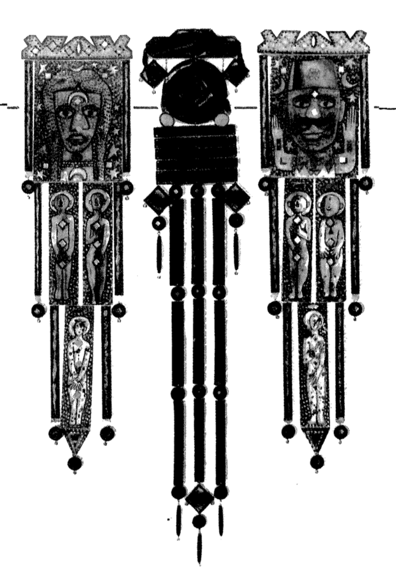




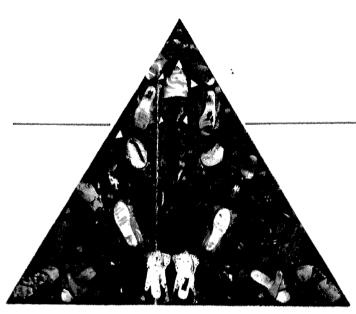


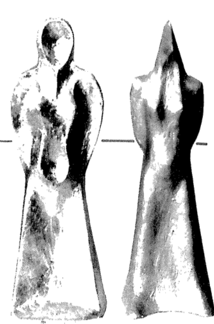
مجسمات وتراكيب تجمع بين الغرابة والحدة

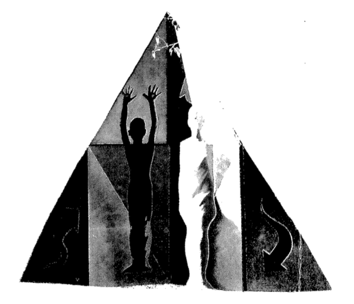




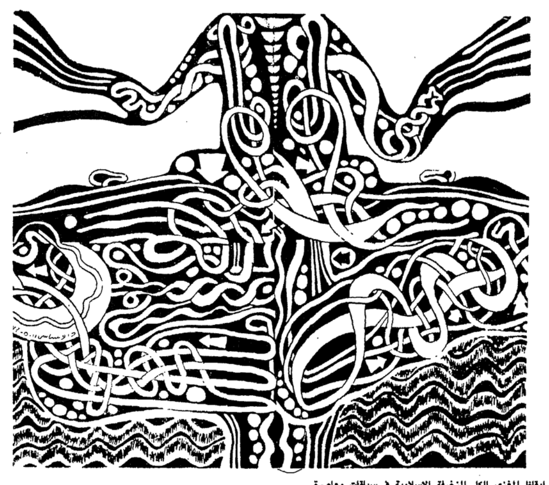
من مجموعة معلقات — خامات مختلفة ١٩٨٩



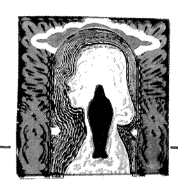
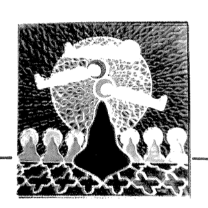
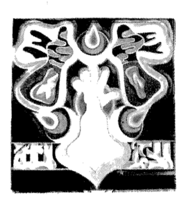
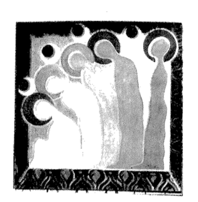


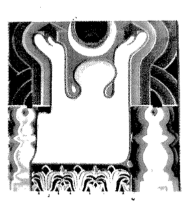


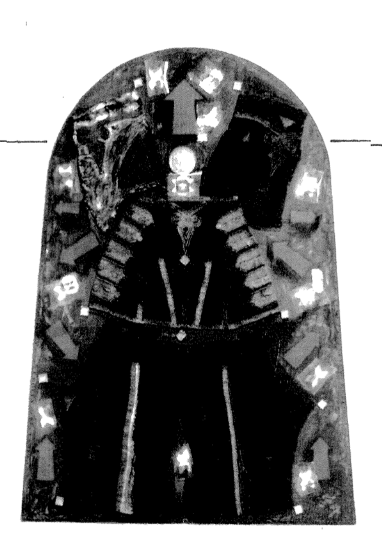
الإشلاء خامات مختلفة ١٩٩٠



إيقاظ المغزى الكلى للزخرفة الاسلامية فى سياقات معاصرة





الاشلاء — خامات مختلفة ١٩٩٠

عمـــر جـــهان

دواســـتاشى ...

أولوية الخامة، وحياة الاشياء الأخرى

هناك فنانون يهتمون بالتفاصيل وآخرون يحتجون بالغريزة ، وغيرهم يعتنون بالبناء ، الخ ، أمَّا عصمت عبد الحليم ــ داوستاشى ــ * فقد أطلق لنفسه العنان ، مُعطياً إياها حق الهدم ، وصبوة التجريب يؤكد ذلك معرضه الأخير ــ أشلاء فى زمن بلا عقارب ــ ، والذى أقيم بمجمع الفنون بالزمالك ، طوال شهر يونيو سنة ١٩٩١ حيث شغل أربع قاعات كاملة ، إضافةً الى عدة مجسَّمات تناثرت داخل حديقة المجمع . ما يقرب من ٦٥ قطعة فنية متنوعة منحوتات تجميعية ، مسطحات تصوير ، كولاَّج . تجاور معظمها وتقاطع ضمن مركب فنىٍّ صادم ، أمشاج ، وأخلاط خامات متنافرة تراوحت ما بين الدادية ، والبوب ، آرت . سيطر فيها انفعاله المتَّقد على بعض الأعمال ، وأوصله الولع القاسى بالتوحد ، الى مايُشبه الشطح الصوفى . غير ان صرخته المدوية ضد القمع ، والنمطية ، « استبداد العين » أخذته الى ما هو أبعد من الاحتجاج والتمرد .

أشلاء مبعثرة وأزمنة نهمة تتلظى عبر الذات ، وتمر خلال حساسية مفرطة التعقيد والتشابك أبخرة الحياة الشعبية / ألوان الموالد الناصعة خيال الظل مواويل الصيادين / الأشكال التى لا تنوب عنها المعانى / وما يحمله الموروث الشعبى من طاقات إنسانية مكنوزة فى تضاعيف الذاكرة .

لم يبق سوى النسيان ، لكى تتفاعل ركائز الإلهام والصنعة وهذا المنهل الثر ، للفنان الذى لا يتوقف عند الوصف او النقل بل لا يكتفى بالهضم والتمثل .

مسعى داوستاشى الحياة ، لا التعبير عنها ، التجربة ،

(*) هامش / داوستاشى لقب احد الأجداد القدماء للفنان عصمت عبد الحليم ، اتخذهُ رمزاً ، وربما دلالة على الاضطهاد الذى أصاب تلك الأسرة التى كانت تقطن جزيرة كريت سنة ١٩٢٠ ثم هاجرت على إثرة إلى مصر وأقامت بمدينة الإسكندرية .

ولد الفنان بحى أبى العباس سنة سنة ١٩٤٣ ، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم النحت سنة ١٩٧٦ م .

أهم معارضة الفنية « خروج المستنير دادا «الدورة » اشلاء فى زمن بلا عقارب . له عدة محاولات سينمائية ومسرحية .

لا تكرارها . تتجسدُ فى أعماله الحيرة والشك ، مقابل النمط والموديل ، ويتبدّى الانحياز لنبض الأشياء العضوية ، مقابل طغيان الذهن وتكرارية التيمات المجرَّدة الباردة . الذات عنده لا تنفصل عن الموضوع ، والهدف الجمالى لا يفارق الوسيلة . لذلك تعلَّم كيف ينسى الرسم بيديه ليترك المجال مفتوحاً على الدوام ، نحو تجربة الرسم بكيانه كله . ظلَّ يغزو الفراغات ، والفضاءات ، وهو يعلم أن فى هذه المحاولة ، يكمن فشله ، كما يكمن عذابه وعبقريته هكذا اخترق داوستاشى كثافة الراهن ، مهشماً المرئيات المألوفة ، منذ لحظة خروج المستنير دادا ، وحتى الخطوة المستحيلة بعد عتبة الأساطير . فكان كل هذا الفقر ، كل هذا الغنى / كل هذا الشبع ، كل هذا الجوع .

فقر الخامة ، وثراء القيمة ... مجسَّماتٌ ضخمة الزخارف الرهيفة مما يوحى بالتفتت رغم بنائها الصرحى ، ومجسَّمات صغيرة صرحية التكوين ، ملساء ولكن تُفضى إلى معادل بصرى يتَّسم بالخشونة . مراوِدةً ما بين النائى والغائر ، حُمِّلت فيها الأشكال بما لا يُحتمل .. تجريد لليومى الشخصىِّ ، واستدعاء عضوى للغائب المجرَّد . اختلاطات جسدية تنبض بمشاعر الرغبة ، والخوف ، والذكريات ، حياة حقيقية ، وأصيلة . من قطع الصفيح الصدئة ، وأشلاء العرائس البلاستية ، أحذية بالية ، وساعات قديمة توقفت عقاربها عن الدوران ، زمن ميت تكفنه أثواب مملوكية ، ملطخة بألوان الزيت القائمة ، سلاسل ، وحبال ، خرز ، وكسر مرايا ، علب فارغة داست على قلبها الأقدام ، وسحقتها العربات المسرعة ، أيقونات مومياوات مُشعَّة تحوطها هالات سوداء طقوس شعبية ، وطواطم بدائية .

« نعم على الأشياء أن تنظرا أولاً إلى يدى » ، جملةٌ دالةٌ جاءت كإسم لإحدى لوحات داوستاشى القديمة ، كأنَّه أراد بها تحريك مكنون الخامة ، فترنو صوب اليد المتأهبة ، للقبض على الماهية أثناء تجسدها الحى ، قبل انفصال الجوهر عن العرض . فعلٌ فنىٌ يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والأشياء من حدّ (الاستهلاك والتدمير) إلى حدٌ (الرمز والتأويل) .

حالة تقترب من الفتشية FETISHISM وثنية لا تستنكف الروح الفنيةُ فيها ، عن الحلول خلال بقايا المهملات من جذوة هذه الأشياء ورمادها جميعاً ، ينهض عالم الكابوس مثيراً للدهشة ، وبقدر ما تُحرك فينا تلك الأعمال من شعور حميم تجاه الأشياء العادية الملقاة ، تفتح أعيننا على حقلٍ من الدلالات الحسية والوجدانية ، دلالات جديدة تتخلق نتيجةً للعبث الواعى ، واللا واعى بعلاماتٍ كانت قد استقرت . ذلك ما يمارسه داوستاشى عبر تجربته الفنية منهجاً وأسلوباً .

ولئن وقفت بعض اللوحات عند غسق الشعار ، مُضحيةً بعناصر جمالية عديدة ، لصالح دادية الحرب الأولى ، إلَّا أن غالبية الأعمال الداوستاشية فتحت باب التجربة على مصراعيه . فهى لا تُحيل إلى موضوع واقعى مباشر ، أو شعور ذاتى مغلق . إنما هى حالة تشكيلية تدرك معها الفرق ، بين التعبير والتأسيس بين السرد لحكاية أسطورية وجوهر الأسطورة ذاتها . ندرك الفرق بين الوصف والخلق الفنى . لذا تلاشت الفواصل بين الشكل والمضمون بين لحظة الإبداع المنقضية مهما طالت وبين الإحالة إلى غور أبدى .

هكذا ظلَّ الفنان يحاول ويجتهد ، وهكذا توالت أمامنا مشكاة إثر مشكاة ، سديم من الطلسمات والتعاويذ ، مما جعل الدخول إلى عالم اللوحة ، دخولاً إلى غابة مسحورة ،

مدينة مسخوطة ، زهورها سامة ، وأحجارها شوهاء مربدَّة ، وأشجارها خاوية شاخصة ، بينما تتجول فى ردهاتها أشباح مضيئة تلعن حقارات الحروب ، وتنفى موت الإنسان ،.. هياكل جهنمية كجحيم دانتى ، أنين جرحى لا يكف ، دماء قتلى لا تجف ، « كوميديا من التشكيل المجسَّم لتصاوير شعبية » كوميديا سوداء ، ملكوت أرضى وفراديس من اللعب والحرية . « أشلاء فى زمن بلا عقارب » باسم التجريب مُنحت هذه الأشلاء الأشياء لغة ذات مذاق خاص ، وباسم الرؤيا أضحى الحديث عن تصنيف الفنانين إلى فئات : خزَّافين ، مصورين .. الخ ، باطلاً وقبض الريح إذا كان القصد من تصنيفهم وضع قوالب جامدة وحدود مُتعسِّفة ، تفصل هذه الكيفيات الفنية عن بعضها البعض ، باسم ذلك الشىء الغامض ، وذلك النداء الجوَّانى العميق ، أطاح داوستاشى بالأُسر والثوابت ، دونما شبع أو ارتواء منذ البدايات الأولى وحتى تبلور جوهر ما يُشكِّله فيما بعد ، حول إمكانية تجاوز النظرة الضيقة إلى عمله الفنى ، تبعاً لاراء مُسبقة ، أو اتجاهات مذهبية مسقطة من خارج إطار تجربته ، فالفنان يتخطى الدوافع الثقافية المكتسبة يُركِّب حين يُفكِّك وينشىء حين يحطم .

إنَّه من الطرح والأسئلة ، طرحٌ للمعرفة الفنية التى تعلمها واختبرها ، وعاناها لحدِّ اليأس من الإفلات .. ، وطرحٌ لمرئيات الواقع المرفوض ، أمَّا الاسئلة فلا حدود لتجلياتها . (إنَّه فنان لا يعكس جوهر الحياة . بواسطة أشكال مجردة ، أو رموز جاهزة ، لكن الجوهر فى عمله يتحقق بشكل حسى جوشىٍّ متفرِّد) وبالتالى يبتكر مفردات لغته المضادة يحاصرنا بها لدرجة لا نستطيع معها استعارة لغة أخرى ، فالتجسيد يردنا باستمرار إلى كثافة المحسوس والتعاليم المدرسية المحفوظة تنحل إلى مادتها الهلامية ، هنا أشلاء منظور هندسى ، وهناك شظيَّة لنسبة ذهبية فاشلة ، بينما تنهار معايير التوازن ، والتساوق ، والتناظر والتماثل كالجثث المتفحمة .

لذا علينا ألَّا نقف عند التخوم الفاصلة بين النحت والتصوير بين الرسم والجرافيك بل علينا خلع عباءة المصطلحات المدرسية تماماً ، مثلما خلع داوستاشى نعليه بوادى الفن الذى لا يقر له قرار . نقطة البدء لأىِّ قراءة إيجابية للأعمال المعروضة هى : الشىء بوصفه كائنا يمور ، ويتغير ، ويفعل وباعتباره السبب والنتيجة المصدر والمآل به ومن خلاله يتسنى للمتلقى معرفة النوافذ التى تأتى منها الأسئلة ، والأبواب التى تُفضى إلى مفاجآت الكشف . الشىء ظاهر وباطن جلد ودم . وتجسيد لما لا يتجسد . فداوستاشى كما كتب حسن سليمان ذات مرةٍ « يضطر إلى مثل هذه الاستخدامات الغريبة الشكل والرمز ، لا عجزاً عن بناء صورة بالمفهوم الأكاديمى المصطلح عليه ، بل لأنَّه يتبع نداءً ــ ما ــ صوتاً باطنياً ، هذا الصوت هو الذى يقرر ، وهو الذى يفرض وهو الذى يُحدِّد بناء صورته ... أو مثلما قال بيكار عن معرض أشلاء فى زمن بلا عقارب ــ « من هذه الأعمال الصماء البكماء ، ينبعث هدير صارخ حيناً ، وهمس ناعم آخر ، وكلام غير مدرج فى أىِّ مُعجمٍ أو قاموس » .

كيف يكوِّن الرائى إذن انطباعاته حول هذه الأعمال ؟ وهى لاتتقيد بالسياقات التقليدية ، كأن تحدِّد مساراً للحركة مثلاً باستخدام وسائط تتصل بالمكان أو بالشكل والبنية ، أو بما يمكن فى الأشكال من قوة إيحائية . إنَّ الانطباعات فى مثل هذه الحالة لا تتوالد نتيجةً للاستيعاب الشامل والإحاطة بأبعاد اللوحة من أول وهلة ، أو بالتأمل المتأنى المفارق ، لكن المشاركة فى ديناميكية العمل الفنى

هى الكفيلة بتكثيف رؤية الفنان وتجسيدها لدى المتلقى ..

لن يفكر أحدٌ ما باتساقٍ منطقى أمام فرق الأحذية التى تنتظم فى شكل هرم مقلوب ، ولا يكفى الالتجاء إلى رمز متواتر ، لكى يقيم المشاهد حوارا مع تلك المسلة السامقة التى أحاطت بها قوالب الأحذية الخشبية فى جدل تشكيلى صاعد وهابط ، سلاسل من النمل بدون ــ كاف التشبيه ــ تحاصر المسلة من الجهات الاربع ، وسط ديمومة زمكانية ، يشدها النمل تارةً إلى الارض ، وتسمو المسلةُ بجيوش النمل تارةً أخرى إلى أعلى ... حركة دءوب ، صيرورة لا انقطاع فيها ...

هل انتقاء الزمان والمكان بوصفهما وعائين فارغين ، أم أن سرَّ الحضور ، ما يصنعه داوستاشى بعد استنفاد حرفية الصنعة ، تلك الحساسية المتواشجة مع أصحاب الأحوال ، لا أصحاب الأقوال حيث يمارس التصوير والنحت ، كما يُعانى المتصوف عذابات التجربة ومتعتها .

ليس التعبير عن الاغتراب حدوده القصوى ، إنما النأى بعيداً حيث غربة الروح الخالصة ، عندما يقف شاهداً على فاجعة الوعى ، إذْ ينفصم الكائن عن كينونته ، وشهيد الظمأ عند النبع ، إذْ يصير العدم عين الوجود .

غايته حينئذٍ إيقاظ القوى الحيوية المختزنة طىَّ قناع أفريقى ، أو المنتشرة خلال جسد مسلةٍ فرعونية . مثل شكل القناع ، شكل المسلة ، إيقاظ المغزى الكلى للنقوش والزخارف الإسلامية . لا نبالغ إذا ما توفر لنا الشرط الجمالى الملائم ، وعثر المتلقى على زاوية الرؤية المبدعة ، إذا قلنا انه ينفى المحاكاة ، ولا يكتفى بالإيحاء ولا يقف عند مسميّات التحوير والتحريف والتشخيص والتجريد .

الهدم ما يطرحهُ الفنان وما لايطرحهُ أيضاً .

فجميع الأشياء التى تحطمت إلى أشياء ، على حدِّ تعبيره . فقدت النطق بلغتها القديمة ، لكنَّ لغةً أخرى وليدة ظلت منطوية داخل صمتها السادر ، لغة عصيَّة لا يدرك المتلقى أسرارها ، ولا يفكُّ رموزها بسهولة ويسر . فما الذى يبوح به داوستاشى ؟

ربما قال قائل لاشىء إنّها مجرَّد دادا فارغة ، أو ربما أضاف آخر إنَّها صرخات هستيرية فى زمن لا يسمع لا يتكلم ، لا يرى .

وبما إن إحدى السمات الرئيسية للعمل الفنى الأصيل هى الاختلاف حوله ، لا الاتفاق معه . لذلك سيظل معرض ــ أشلاء فى زمن بلا عقارب ــ قادراً على تفجير الأسئلة ، أمام الحركة التشكيلية المصرية ، وهى فى أمسّ الحاجة إلى مثل هذا الفنان الجسور الذى يعبث بالتقاليد الفنية السائدة عن دراية وتجربة حيَّة ، لا عن عجز واستعراض . بروح التجريب والوعى الفنى الشامل ، يتم له تخطى المزاوجات الشكلية بين الأصالة والمعاصرة ، كما يتم له الإفلات من ربقة الثنائيات الجامدة . باذلاً مساهماته الخلاَّقة فى إبراز منظومة التشكيل باعتبارها ركناً أساسياً من أركان خطابنا الثقافى ، الذى يطغى فيه السمع والكلام ، على الرؤيا والبصر ، الشعر والأدب على التصوير والنحت ، مع إهمال ما بينها من تداخل طيفىّ .

أمَّا الأعمال المتميزة فى هذا المعرض على وجه الخصوص ، فستظل مثيرة للجدل وداعية ــ لحوار الرؤية ــ ليست كمجرَّد ظاهرة متفردة . وسط حركة تشكيلية مصرية معاصرة تتبنى التنوع والاختلاف ولكنها « ظاهرة من نوع الظواهر التى يتجلى فيها الجوهر ــ كما قال هيجل ــ بشكل صارخٍ وساطع » .



عبد الرحمن أبو عوف

يوسف إدريس
فى حديث ممنوع منذ عشرين عاما

هذا حديث مجهول ، افضى به يوسف إدريس منذ حوالى عشرين عاما ، وبالتحديد فى شتاء ١٩٧٢ ، حين كانت مصر ، تعانى من ظروف الهزيمة الكابية ونتائجها المريعة ، وحين كانت سيناء اسيرة لا تزال فى قبضة العدو الإسرائيلى ، وحين كانت مصر كلها تتطلع إلى ساعة القتال ، التى تغسل العار وتحرر الارض وتعيد للمقاتل المصرى ، والعربى عامة ، شرفه وكرامته ، وهذا هو ما حدث بعد علم واحد تقريبا ، من هذا الحديث الصريح الجرىء ، الذى سجله « عبد الرحمن ابو عوف » ، عن الراحل يوسف إدريس .

كان مقدرا لهذا الحديث ان ينشر فى مجلة « روزاليوسف » او « صباح الخير » فى شتاء عام ١٩٧٢ ، وقد تم بالفعل جمع المقال فى (بروفة) اولى ، غير ان الرقيب ـــ آنذاك ـــ منع الحديث من النشر فى آخر لحظة ، وظلت هذه الوثيقة على حالها ، حتى قدمها « عبد الرحمن ابو عوف » ، مسجل الحديث ، إلى (إبداع) ، وقد اهترات وانطمست بعض معالمها ، وكانت قراءتها عملية مرهقة وشاقة ، شانها شان اعمال تحقيق المخطوطات العتيقة ، وقد قمنا بهذا الجهد ، لكى نقدم هذه الوثيقة التاريخية إلى القارىء ، بين ما يضمه هذا العدد من دراسات ومقالات وشهادات عن الكاتب الكبير الراحل « يوسف إدريس » . وسيلحظ القارىء ، أن الحديث فيض متصل لا تقطعه اسئلة او مداخلة من مسجل الحديث ، وكانه كان يكفى سؤال البداية الوحيد ، لكى يتدفق يوسف إدريس بهذا الحديث الحماسى ، الصادق ، والمتصل .

أبحث عبثا عن كلمات ، تجسد للقارىء وتنقل إليه عمق اللحظات التى كتبت فيها هذا الحديث عن « يوسف إدريس » ، وجوها .

كان « يوسف إدريس » فى الحقيقة مفرطا فى القسوة

على نفسه ، وكان خياله متألقا ، يغامر باحتواء كل ما ليس تحت سيطرتة من واقع غير محدد ، ومن زمن لا ينتهى . إنه مزيج من الشجاعة والحذر . إنه ببساطة شهوانية حادة تريد أن تكون بريئة ، ومن هذه الجرأة الحذرة تنبع تقلباته الدائمة وتأرجحاته بين قطب وآخر ، ولكن هذه الجرأة ، هى التى سمحت له كفنان فذ ، أن يجعل من حياتة تجربة خاضها بصراحة ، ولن أكرر هنا مدى إحساسى النقدى بقيمة مواهبة ، ووعية الفكرى والجمالى الذى مكنه من قلب أفكارنا التقليدية عن القصة والرواية والمسرح ، إنه — باعتراف الجميع — موهبتنا الأصيلة المحمومة بالتجربة حتى المرض ، والإبحار نحو الآفاق غير المرتادة . ومن يرصد علاقات موهبته الإبداعية بتحولات واقعنا المصرى بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية ، فى العشرين عاما الماضية ، يغرق على الفور فى عالم فنى متجسد بالصورة والرمز والنمط ، هو فى النهاية نقد وتخط لطبيعة حياتنا بكل إيجابياتها وسلبياتها ، لقد تعمدت إن — فى هذه الأيام المريضة — أن أتقصى انعكاس أمراض وطننا على حساسية « يوسف إدريس » ، وأن أعرف منه مدى حدة أزمات الشكل والبحث عن موضوع ، فى غمار أزمة الوطن .

ومن واقع علاقتى به — التى اعتز بها — سجلت هذا الحديث فى حجرة بيته ، فى لحظة توهج وأسى وحنين ، يعيشها فنان مصرى من منجم شعبنا الذى لا ينضب .

نص الحديث

عقب صدمة ٥ يونيه ، وككل مصرى ، تبدى لى سؤال امرض حياتى وقلبها : ماذا عن المستقبل .. مستقبل مصر ؟ ماذا عن احلامى ككاتب ، وهى جزء من احلام وطنى ؟ فعندما تنعدم هذه الاحلام ، حين يموت المستقبل او يبدو مشكوكا فيه ، فإن كلمة الوطن تنكمش . وتتحول من إحساس بالإيمان والثقة ، إلى إحساس بالمرض والفجيعة .

إن مصر الآن كما قلت ، تشبه المريض الذى اصيب بجرح ، ولكنها اضطرت إلى ترك الجرح دون علاج . كانت النتيجة ان بدات تحدث مضاعفات هذا الجرح ، وسرت السموم فى الجسد كله ، فى كل خلية على حدة ، ليس فى الأعضاء او المؤسسات فقط ، ولكن فى كل خلية من خلايا هذه المؤسسات .

إننا فى الواقع نواجه مسالة اخطر بكثير مما يظنها البعض ، إنها المرض الذى لا يمكن للزمن وحده ان يعالجه ، ولا يمكن لنا انفسنا ان نعالجه ، لاننا تحت وطاة مرض لا يسمح لنا بهذا العلاج ، وكلما تعمقت فى هذه الحالة اكثر ، اقع فى ياس مدمر ، حتى اننى لأول مرة فى حياتى اقول لنفس : لن ننقذ إلا بمعجزة اعرف انها لن تاتى لأنه لا معجزات هناك او خوارق ، ولكنى لابد من ان اومن بها ، حتى وانا اعلم انها غير موجودة وغير آتية ، فلم يعد امامى ، حتى كمواطن يريد الحياة ، إلا ان اومن بالخرافة ، وما اشد بشاعة موقف لا يحفزك للبقاء حيا فيه ، إلا إيمانك بخرافتك ، التى تربطك بالحياة . وقد تكون هذه المسائل معروفة بالنسبة للناس . وانا اريد أن اتكلم فى الواقع عن شىء محدد ، وممكن ، واعتقد انه قد يتطور إلى المعجزة التى نبحث عنها او ذلك هو دور الفن والثقافة فى حياة مصر ، وبالتحديد الآن .

إننا لسنا اول أمة فى التاريخ تطعن طعنة قاتلة ، ومن الخارج والداخل معاً ، ومن طابور الأعداء

والطابور الخامس فى الوقت نفسه . إننا لسنا اول امة يحشد الاستعمار العالمى نفسه للقضاء على إرادتها فى البقاء ، ويعمل على تحويلها من شعب متكتل إلى شعب مفروط ، افراده مسحوقون . وإذا راجعنا التاريخ ، فإننا سنجد ان ازمات خطيرة كهذه ــ حين تواجه شعبا ــ لا يحلها ولا يعاجها إلا امران : اولهما ظهور تنظيمات وقيادات جديدة تفرز الصالح من الطالح ، وتجد الخلايا السليمة فى قلب العطن ، وتجمع الامل على هيئة اشخاص ، ومن الياس المطلق توجد نقطة الضوء ، وتمهد لشروق الفجر .

الأمر الثانى ، ان تتنبه اعظم اجهزة الخلق لدى فنانى هذا الشعب ، قدماء كانوا أوجددا ، معروفين كانوا او غير معروفين ، ومن فداحة الموقف الخطير الذى تمر به الأمة ، يستلهمون صرخة الدفاع الآخير عن النفس .. وحركة حلاوة الروح ، التى يحطم كل منا بها قبضة الموت المطبق عليه . وهنا اعتقد ان لى كلمة .. فهذا الأمر هو مشغولية حياتى العظمى هذه الأيام ، فإذا استطعت أن اجد لنفسى حلًّا ، لتمكنت من أن اعيش .. اعيش مع الشعب الذى سيعيش ؛ وإن لم اتمكن ، فساهلك حتما ، ليس مع الشعب الذى سيهلك ، لان الشعب لن يهلك .. ولكن مع حياة الشعب بغير شعب ــ اى بغير روح ــ مع حياة هى والعدم واللاحياة سواء .

إن الإنسان لم يُخلق ابدا ليملأ معدته بالطعام ويتجشا آخر النهار ويضاجع الزوجة ، ويملأ الارض بالأطفال ، الإنسان ليس مجرد كائن حى كالفار او الديك .. الإنسان قيمة .. وحياته مجموعة قيم . الإنسان بلا كرامة دودة . ليس لها إحساس بالغير ولا بالمستقبل ؛ وصندوق قمامة ومخزن طعام . لهذا فإن الراى الذى اسمعه كثيرا هذه الايام من الناس الذين حولى ، فى القهوة والجرنال والنقابة ، حين يقولون : (يا عم خلينا نعيش وبس .. كفاية نعيش ..) ، اشمئز منه ، احس كاننى استمع إلى مجموعة من الحيوانات قد امتلكت فجاة القدرة على النطق .. بل حتى الحيوانات نفسها لا يمكن ان تعترف انها تعيش فقط لتاكل وتستمر فى الوجود ، لسبب بسيط جدا ، هو أن الحياة ليست مجرد البقاء على قيد الحياة ، وإلا لكانت حياة السجن ، او المعتقل ، او حياة البغى او قاطع الطريق او محترف القتل ، انواعا محترمة من الحياة وجديرة بالأحياء . إن الحياة جديرة بالحياة وبالأحياء ، لانها فى حقيقتها عملية تحول مستمرة لكل ما هو ادنى ، إلى ارقى .. الإنسان هو الذى يحول الفسيخ والطماطم إلى ارقى الأفكار ، إلى إرادة حياة ، تقاتل دفاعا عن قيمة مجردة كالكرامة . اما الإنسان الذى يحول الفسيخ الميت إلى فسيخ حى ، هو الإنسان بعد التهام هذا الطعام ، فليس إنسانا .. هو معدة او مصارين او خرج وشفتان .

بين الإنسان المعدة ، والإنسان الحقيقى ، فارق اساسى يتمثل فى العقل والفكر والإرادة . بمعنى آخر : اريحوا انفسكم ، لانها ببساطة عملية فاشلة ان (.. تعيشوا وبس) ، قد تنجحون فى ذلك عاما او عامين ، ولكن سياتى الوقت الذى ستفقدون فيه احترامكم لانفسكم واحترام الآخرين لكم ، احترام زوجاتكم وابنائكم وإخوانكم ، ويبدا احتقارهم لشانكم . ولو كنت انا زوجة لواحد من هؤلاء .. لجعلت منه قوادا ، فالقواد ايضا (يعيش وبس) .. وحتى فى هذه

العملية يكون الاستمرار مستحيلا ، لأن خداع النفس لا يستمر إلى مالانهاية ، ومن العبث ان نظل مغمضين عن الحقيقة حتى تفرض نفسها علينا فرضا ، ذلك لأن هذا الإغضاء نفسه يسلبنا الإرادة بمعنى الزمن ، كما يسلبنا القدرة على تغيير الواقع ، حين يصبح من المحتم علينا ــ لكى نعيش ــ ان نغير الواقع .

إن الاستعداد للمعركة مثلا ، حتى نصل إلى المستوى القادرين فيه على تحقيق النصر ، مسالة جميلة ، ولكن ما الذى يضمن لنا ـ ساعة تمام الاستعداد ــ اننا حين نضغط على الزر ، ستنتفض فينا إرادة القتال ، بعد ان نكون قد قتلناها بالتاجيل .. والياس .. والانتظار ؟ !

واعود إلى صرخة الدفاع الأخيرة لدى الملكات الخالقة .

إن إلقاء نظرة على ما يقدم لشعبنا من فنون واشكال الترفيه ، تجعلنا نلاحظ شيئا غريبا ، إننا نتحدث عن كل شيء ، إلا مايجب أن نتحدث عنه ؛ وكان مشاكلنا الحقيقية (تابو) نخاف ان نقترب منه ، وكان الاقتراب منه خطيئة ، وربما يعتقد المسئولون عن ذلك أن هذه الطريقة تجنب الحاكم والمحكوم معا ، مشاكل كثيرة ، إذ تتجاهل ـ كلية ــ وجود اى مشاكل ، فهل هذا صحيح ؟ !

الملاحظ اننا إذا تجاهلنا المشاكل ، لاتتجاهلنا المشاكل ، ونستيقظ مروعين فى الصباح على فتنة دينية خطيرة تكاد تعصف بوجود الأمة ، او على حريق مروع يلتهم اغلى ما نمتلك ، او إضرابات طلبة او عمال ، او على اكتشاف شبكة لبيوت الدعارة ، او على سرقة بملايين الجنيهات فى القطاع العام . وقد نتجاهل فى غمرة ذلك ، المشاكل الأخرى للحاكم والمحكوم معا ، وهى مشاكل عملاقة ، يقفان امامها عاجزين ، وقد يفقد كل منهما الثقة فى الآخر ، ويحمله المسئولية . ولكن المسئول ــ فى رايى ــ هو العقلية التى تطعم شعبنا غذاءه الروحى ، العقلية التى تفضل ان يبدو كل شيء حسنا فى الفن ، حتى يصبح كل شيء حسنا فى الحياة ، مع ان كل هذا نكتة سخيفة ، فلم يحدث فى تاريخ العالم ان حلت المشاكل نفسها بنفسها . بمعنى آخر ، فإن ما تقدمه مطابعنا ومسارحنا ، وأجهزة الإعلام عندنا ، لا يمثلنا فى الحقيقة وانا لا اقول هذا طلبا لإباحة النقد فى هذه المجالات ، فما اسخف النقد الذى يقدم على مسارحنا ، حين يكون غير مسئول ، آخذا شكل (النكت) ، نكت الجالسين على قهوة عاجزين لا يفعلون شيئا ، ولا هم لهم إلا متابعة شيء بالسخرية والتحلل من المسئولية ؛ وإنما اتحدث عن خلو هذه الوسائل من التصدى المسئول لما يحدث فى حياتنا كلها ، ابتداء من المشكلة الوطنية إلى مشكلة سائق التاكسى الذى لا يقف لزبون متعب . إن نتيجة تجاهل المشاكل طوال العشرين عاماً الماضية ، انها تفاقمت إلى درجة خطيرة ، وتفجرت معا وفى وقت واحد ، كمخزن للبارود اشعلت فيه الهزيمة فتيلا ، ونحن ننظر مروعين حولنا ، وكان قوة قدرية هى التى اغرقت حياتنا فى المشاكل ، وسلبتنا الإرادة حتى على مواجهتها ، فى حين نحن فى الحقيقة مازلنا نملك الإرادة ، ومازال هناك امل فى إنقاذ الوطن ، ولكن ليس بسياسة النعامة وإخفاء الرءوس فى الرمال ، بل بالمواجهة .. بتحمل المسئولية بإطلاق الحريات ــ

ليس الحريات السياسية — وإنما حرية تحمل المسئوليات ، فالمرض الخطير الذى يجتاح الإرادة المصرية ، هو مرض الهرب من المسئولية ، ذلك المرض الذى يحولنا إلى عبيد ، لأن العبيد وحدهم الذين يخافون تحمل مسئولية أعمالهم وأقوالهم .

ولنبدأ بتحمل مسئوليتنا فى الثقافة والادب والفن ، اطلقوا لنا حرية تحمل ما نقول امام الشعب ، دعوا الصدق ياخذ طريقه إلى الناس ؛ ولا تحاسبونا إلا على ما نقول من كذب ، بينما المحاسبة الآن هى على ما نقول من صدق .

إننى اتوجه إلى الرئيس انور السادات ، وانا اعلم انه رجل وطنى ، واقول له إن مصر التى احبها ، والتى حمل القنابل وقاتل من اجلها ، مهددة بالفناء ، وان مصر التى احببناها ، ومات فى السنوات العشر الاخيرة فقط ، ربما اكثر من خمسين الف شاب مصرى دفاعا عنها ، تختنق وتشجب . وهى ليست مصرنا وحدنا ، ولو كانت ستنتهى بنا ، او بجيلنا ، لهان الامر . لكنها مصر اولادنا واولاد اولادنا . اى بلد هذا الذى سنتركه لهم ؟ اى مستقبل ؟ مستحيل ان نترك لهم حرية الحياة داخل معسكرات الحجز الصهيونى ، مستحيل ان نتركهم يعملون حمالين وقوادين للأسطول الأمريكى . لامناص من القتال ، مهما كان من تحمل المسئولية ، مهما كان السبب ، او ما كان السبب فى خلق المشاكل ، فلنقل إنه فلان او علان ، الذى وضعنا فى المشكلة ، او فلنقل مثل جيل الهزيمة بعد عرابى ، إن « عرابى » هو الذى ادخل الإنجليز مصر ، ولكن مصر تحملت ، وكان الحل مواجهة الحركة الوطنية المصرية مجتمعة لجيوش الإنجليز ، ولم يكن هناك مناص من هذا . وايضا ليس امامنا مناص من مواجهة المشكلة الوطنية ومواجهة المشاكل التى خلقتها المشكلة الوطنية ، مواجهة الإنسان المصرى بمشهده الآن ، ذلك المشهد الذى لا يسر احدا .

إن جمهورنا يقبل بشغف كبير على مسرح الهرب من التبعات ، مسرح القهقهة ، قهقهة اشباه الرجال ، لانه لا يريد ان يرى نفسه ، لانه يعرف انه إذا نظر فى مرآة حقيقته الآن وشاهد صورته ، وتبين حقيقة ما يفعله ، لثار على نفسه واستنكر ، واصبح عليه الآن مسئولية ان يتغير ويغير ، وهو ما لا يريدهُ إنسان الطبقة المتوسطة فى مصر . إنه مستريح جدا هكذا ، فالمسئولية امر مزعج ، وليس اجدع من الاستنطاع

ولقد اتيح لى ان ارى هذه الصورة من الخارج واسمع راى الشعوب الاخرى فينا ، وما كان اشد خجلى بالصورة . النطاعة الداخلية قد تحتمل ، ولكن النطاعة فى نظر العالم شىء تشمئز له نفس محدثك وإن كان يتلقى الفاظه بادب شديد . وعلى راى احد الإنجليز الذى قال لى مرة : إنكم غرباء تريدون من الأمريكان ان يحلوا لكم القضية سلميا ، ومن الروس ان يحلوها عسكريا ! وأنتم ماذوركم ؟ !

إن حالة الاستنطاع هذه يجب ان يقضى عليها بالكرباج ، والكرباج الذى اعنيه ، كرباج الكلمة والضمير ، إن كتاب مصر الحقيقيين ، وفنانيها الشرفاء ، ولا اتحدث عن الخونة الذين باعوا مصر بمصالحهم الخاصة ، لابد ان يكونوا كتيبة فدائية توقظ النيام والغافلينَ والمتغابين والمستنطعين

والجبناء ، والذين يتخذ جبنهم أشكال الشجاعة فى غير موضعها ، والاعتداء الجسدى على السيدات والأطفال ، وقذف الناس الأبرياء بالحجارة . إنها تصرفات يذكرها المرء وهو مثقل بالخجل نفسه .

لابد من الصحوة ، والارتداد للحياة ، وإعادة حمل المسئولية ، حتى يأوى الإنسان إلى فراشه نادما على ما ارتكب فى يومه من تنازلات ، إن الحديث عن الثقافة والفن وأشكالهما فى غياب الضمير العام والخاص ، وتغافل الضميرين معا ، يوجب على هذه الكتيبة أن تلفظ الآن الترف ، الذى لا أملكه الآن للأسف . ففى غيبة الرجولة فى الرجال ، فى حضور ذلك الجمهور الواسع من العبيد ، وفلسفة العبيد ، فإن الثقافة كالشرف ، يصبح الحديث عنها سخافة ، إذ قبل أن نتحدث عن الثقافة ، دعونا أولا نتحدث عن الرجل الذى ينتج هذه الثقافة ، والرجل الذى يستهلكها ، فإذا لم نجد إلا أشباحاً ، وإلا كائنات كانت رجالا ، فليكن عملنا الأول إذن ، أن نبدأ من البداية ، وأن نساعد الناس أولا على الوقوف . المشوار طال ، هذا صحيح ، والتعب حل ، والرحلة كانت قاسية ، والسيقان تخاذلت ، والإرادات انفرطت ، ولكن يا إخوانى ، إذا الراحة طالت ، تحولت إلى موت ، فالرحلة لم تنته ، ولابد من مواصلة السير ، اعلم أن الخسائر فادحة ، وأن الجراح كبيرة وعميقة . فلنقطع الملابس ، ولنضمد الجراح . صبراً على الألم ، ولنمضى ، فنحن على موعد مع القدر ، أم هل نسيتم موعدنا مع القدر ؟ !

(انتهى الحديث)

● ●

قد لا تصدقونى ، لو قلت إن الدموع ، كانت هى خاتمة هذا الحديث الذى باح به يوسف إدريس . إذ فى اللحظة ، التى كنت منهمكا فيها فى الكتابة ، أحسست بتهدج صوته . لحظتها لمحت الغضب ومعاناة الاستحالة التى تعيشها ذات الفنان الخالق ، والمقاتل ، فى لحظات الحصار .

فتحى فرغلى

فى الزمان وأهله

« إلى يوسف إدريس »

فى الزمن المقيت

يموت من يموت

أم أنه ينتحر

-

الزمن المقيت

والله مارأيت ،

أو سمعت من يحمده ،

لكنهم يرجونه فى سرهم

وكلهم يعتذر

وكلهم يعرف أن غيمه

ليس سوى ضبابة

تحجب دفء الشمس عن رطوبة البيوت

وأنه لا يمطر

يموت من يموت

أم أنه يفر من وجوهكم

يترككم للصبر والسكوت

يموت من يموت

أم أننا نقتله

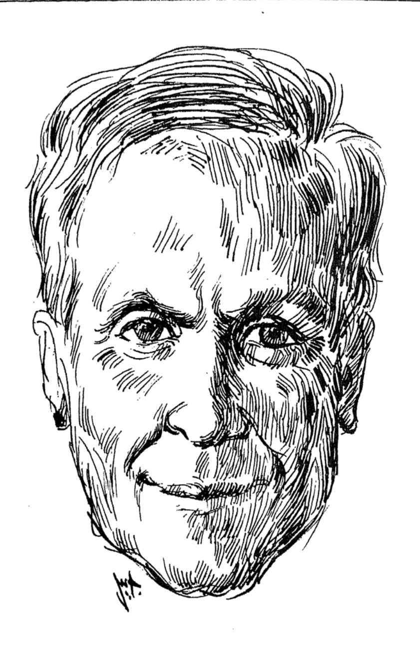
والزمن المقيت

يعيث في نخاعنا

وليس من **يسائلهُ**

الزمن المقيت

يكبر في نخاعنا ويكبر



سليمان فياض

ليلة أرق فى حياته

حين ارتدى ثيابه ، كان قد ادرك أنه لن يواتيه النوم فى ليلته . فعلها لكى ينحدر من ذروة النشوة والتوتر ، وينام هانئا ، لكن هاهو النوم يجافيه . نظر إليها . كانت تتنفس ، مغمضة العينين ، وثمة تحنين خفيف يسمعه منها ، وهى ممددة كالقباء .

غادر غرفتها ، فرأى الحراس متناثرين فى الردهة ، يديرون وجوههم إلى الجهة الأخرى ، مثلما كان يراهم يفعلون فى الأفلام ، وهو صغير ، مع ملوك غبروا . سار فى الردهة آمنا ، ودخل غرفة مكتبه الخاص . كان مقعده الدوار منحرفا كما تركه حين غادره . توقف أمام فاترينة انيقة موشاة الإطار ، مطعمة بالذهب والأصداف ، كانت الكتب تطل من وراء زجاجها اللامع . تحمل اسمه ، كتب عنه ، وكتب بقلمه ، صاغها له اقدر كتاب الظل . وقعت عيناه على فاترينة مقابلة . تحمل الأوسمة والنياشين والأنواط والقلادات ، تلك التى منحها لنفسه ، مدينة وعسكرية ، وتلك التى قلدها له رؤساء وملوك فى أرجاء الدنيا . شدت عينيه صورة له بكل هذه الأوسمة والقلادات والأنواط والنياشين واقفا فى جلال تاريخى ، إلى جانب مكتبه ، وقد وضع أطراف أصابعه على طرف مكتبه .

بدت الصورة له بطوله وحجمه صورة ملكية ، كأنها لسواه . فتح مصراع الإطار ، وراح يضع ويعلق على بزته كل الأوسمة والقلادات ، والنياشين ، والأنواط ، محاكيا اوضاعها فى صورته الملكية . وانحرف إلى المرآة ، ونظر إلى نفسه ، وردد نظره بين المرآة ، والصورة . هاهو طبق الأصل ، بدون وصيفه الخاص . أعاد مصراع الفاترينة إلى موضعه ومشى إلى مكتبه بوقار .

جلس على مقعده خلف المكتب ، ودار بعينيه حواليه . حدّث نفسه ، أن هذه الجدران ، بل والسقف ، والأرض ايضا ، ينبغى أن تكسى بالمرايا . سيكون هو عندئذ فى كل مكان من حوله . وحبذا لو كانت الأضواء ساطعة أنذاك

فى الغرفة.من يقدر أنئذ على أن يقدر أن يتنفس سواه ، وبأنفاسه هو . فمن يحمل أحلاما إلهية لقومه مثلما يحملها هو . ذلك حقه ومن قدره وقيمته .

استدار . أدار نفسه ، بكرسيه يمنه ويسرة ، مهدهدا نفسه بحركته ليغفو ، وأغمض عينيه ، وجد نفسه مرهف السمع ، مشدود العصب . ضغط بأصبع على زرار فتراجع ظهر مقعده ليكون شبه سرير . وحاول أن يسترخى . لكن الوسن لم يزر حواسه بعد . رصدت أذناه أصوات الليل ، باحثة عن أصوات الليل . لم يسمع صوتا ولا نأمة . أنفاسه فقط هى التى تتردد فى سمعه ، وصوت نبضه فى ساعده ، وفى عرق الوتين برقبته ، أسفل أذنه اليسرى . أهل القصر لم يعد يسمع لهم نأمة . ربما كان بين الأرقين مثله ، ابنه ، أو ابنته ، أو خليلته الساهمة أبدا ، فى فيللتها النائية الحزينة أبدا ، فلا تبتسم إلا حين تراه ، لكن لماذا يشعر فى ابتسامتها بظلال بعيدة ، لخوف ملازم ؟

ودّ لو تحرك الحراس فى الردهة ، ليسمع وطء اقدامهم ، حتى وهم بأحذية الكاوتشوك التى أصدر أمره لهم بارتدائها فى قصره . ودّلو لو يأتى إلى سمعه ، عبر جدران القصر ، صوت من أصوات الليل ، يأتنس به فى وحدته الأرقة . عجب لأن كلبا لا ينبح ، وقطة لا تموء ، وضفدعة لا تنق ، وبومة لا تنعب . فى زمن ما ، فى صباه . كان يسمع نسغ الحياة يسرى فى ألياف الشجر ، وحفيف الأوراق وهسيسها بين الأغصان . فى زمن ما .. لكن هاهو الآن ، السيد الوحيد ، والسجين الوحيد ، فى قفص من ذهب ، ينسج بعقله ، وساعات عمره ، أحلامه حلما حلما ، وخيطا خيطا .

انتفض منزعجا ، وعاد إلى جلسته ، فعاد ظهر الكرسى معه . قبض على قلمه الذى يوقع به الوثائق ، والمعاهدات ، والاتفاقيات ، ويصدق به على أحكام الإعدام ، والسجن ، والترقيات . ثم تركه يسقط عامدا من يده . سمع صوت سقوطه داويا ، يجرح أذنيه ، ويتردد صداه فى المدينة بأسرها . أدرك عندئذ أن سجنه لم يفقده سمعه فى هذا القصر .

ضغط على زر بمكتبه ، فسمع للتو طرقة الكعب بالكعب ، ونظر بعينين مسهدتين ، فرأى كبير حراسه واقفا . وكف يده مبسوط مرشوق بين العين والأذن .

قال لكبير حراسه بقرف ، كأنه يلومه :

ـــ ما هذا الصمت ؟

قال كبير الحراس :

ـــ أى صمت ياسيدى الرئيس ؟

قال السيد الرئيس :

ـــ أتسمع صوتا ، أى صوت ، فى هذا القصر ، فى مدينة الفيحاء ؟

قال كبير الحراس ، وعلى شفتيه ظلال ابتسامة :

ـــ ياسيدى الرئيس . لا يجرؤ نائم أن يحدث صوتا إلا بإذنك . لا تقدر بومة أن تنعب إلا بإذنك . لا تغامر قطة بالمواء إلا بإذنك . لا ينبح كلب إلا بإذنك .

رنا السيد الرئيس إليه صامتا ، وطال رنوّ . لم يبد على وجهه انفعال ما . فى زمن ما ، فيما مضى ، لو قال له أحد مثل ما قاله هذا الفسل لأدرك لتوه أنه يسخر منه ، ولصفعه على وجهه ، أو ربما قتله . لكن هذا القصر بحاجة إلى مداجٍ مثله . المداجون طامعون ، ولذلك فهم مطيعون ، وهذا القصر بحاجة إلى الطاعة . لو طلب منه الآن أن يضع فوهة مسدسه على جبهته ويقتل نفسه

برصاصة واحدة ، لا متثل لأمره فورا ، دليلا على طاعته أنسته الطاعة ، حتى أطماعه ، كم من رجال قصره ، وأهل دولته مثله ؟!

فتح السيد الرئيس فمه بفتور ، فسمع كبير الحراس قوله :

ـ لو سمعت فى هذا الليل صوتا ، أى صوت ... لنمت .

قال كبير الحراس فى الحال :

ـ سيدى الرئيس . أى قرص من أقراص النوم تريده ؟

رفت عينا السيد الرئيس مفصحة عن انه لا يريد شيئا . وقال :

ـ هناك نوم بدون أقراص هذا هو النوم الوحيد الذى أريده الآن .

قال كبير الحراس :

ـ إن أذن لى سيدى الرئيس . أهناك ما يشغلك عن النوم والراحة ؟

أشار السيد الرئيس سئما لكبير الحراس ، فطرق الكعب بالكعب ، وارتفعت الكف مشدودة ومرتعشة بين العينين والأذنين ، واستدار كبير الحراس مغادرا فراغ الباب ، فانطبق مصراعاه وحده فى أثره ،

خطر للسيد الرئيس أن يدعوه ثانية إليه . ويجعله يكرر تحيته العسكرية هذه ، أمامه ، إلى الصباح. لكنه أدرك سخف الفكرة ، وهزلها وما لمثله هزل فى هذه القصر . أهناك ما يشغلك عن النوم والراحة . نعم لابد أن هناك ما يشغلنى . قد تكون هناك أمور أفكر فيها بحاجة إلى أن تولد وتهز صمت الليل ورتابة النهار ، بأحداث جسام . ربما كان ما انت فيه حدسا وإلهاما لاتعرف كنهه بعد ، ضغط على زرار بمكتبه . فعاد الباب ينفتح ، وكبير الحراس يظهر . قال السيد الرئيس . .

ـ أريد مدير مكتبى الآن .

فى التو ، ارتــج صمت المدينة . بالحديد ، والهدير ، تناهت إلى آذان السيد الرئيس المشرعة أصوات الموتورات ، وهى تبتعد مسرعة عن القصر ، فى شوارع الفيحاء الخالية ، تراءت للسيد الرئيس نوافذ البيوت لم تحرك بها سدابات النوافذ ، ولم يُضأ وراءها مصباح ، فى ظلام الليل ، فمن يقدر على الفضول فى ويفتح نافذة أو يضيء مصباحا ، ورأى عيونا مشرعة ، تحدق فى فراشها صامتة مرهفة السمع ، فى ظلام الليل .

ـ ٢ ـ

دق كبير الحراس جرس الباب فجأة مرارا . توقع أن يسمع لتوه صوت أحد من البيت ، فى جهاز النداء على الباب حين لم يسمع صوتا يلبيه ، قال لميكرفون الجهاز .

ـ نحن حرس قصر السيد الرئيس .

عندئذ أحس بأصوات حركة ، ورأى الباب ينفتح . وبدا مدير مكتب السيد الرئيس يرتدى روبا حريريا منفوشا شعر رأسه .

قال كبير الحراس .

ـ السيد الرئيس يريدك الآن .

انفجرت الصالة عندئذ بالأصوات : وأطلت بوجهها من خلف سيدة البيت . رآها كبير الحراس فقال لها برقة .

ـ عفوا يا سيدتى هذا أمر السيد الرئيس .

قالت سيدة البيت :

ـ ماذا يريد أخى .. الآن .

قال كبير الحراس .

ـــ لا أعرف يا سيدتي . سيدى الرئيس يريده فى هذه الليلة . الآن يبدو أن هناك ما يشغله . ربما كان لديه جدول لأعمال الغد .

اخذت سيدة البيت تقضم أظافرها . بدت فى آثار الليل والنوم ، لكبير الحراس ، واحدة من النساء فى مدينة الفيحاء ، مثل كل النساء .

افسح مدير المكتب الطريق لكبير الحراس فدخل وحده إلى ردهة البيت . تاركا خلفه الحراس على الدرج ، وفى المدخل ، وحول الحديقة والسور ، ووراء الجدران . وسمع خرير مياه ورشاش النافورة تسحّ فى حديقة الفيلا .

غاب مدير المكتب بالداخل . وسمع كبير الحراس سيدة البيت تقول لرجلها :

ـــ احترس أنا لا آمنه على أحد أى أحد .

ابتسم كبير الحراس .حدّث نفسه قائلا لها لا : صار رجلك صاحب السلطان بزاوجه منك يا أخت السيد الرئيس.ركب الأسد حين ركب كلاكما صاحبه ، وعليه أن يدفع ثمن خوف أبدى .

نهض كبير الحراس من المقعد الوثير . كان مدير المكتب قد ارتدى ثيابه . الرسمية ، وفاح العطر من حوله ، لكنه كان شاحب الوجه . تتوتر عضلات وجهه بقلق خفى . وتبع كبير الحراس مدير المكتب وغادرا الباب إلى الدرج . وحديقة القصر .

فى التو ارتفعت أصوات الموتورات ، وتحرك الحراس يتقدمون مدير المكتب ويتبعونه . ويحوطونـه من الجانبين ، والتفت كبير الحراس خلفه . فرأى نافذة الفيلا مضاءة ، وزجاجها مفتوحاً . النافذة الوحيدة المضاءة الآن فى الفيحاء ، خارج قصر السيد الرئيس . وكانت أخت السيد الرئيس واقفة ترنو.

وقدر كبير الحراس ، أنها أخت السيد الرئيس لن تجرؤ على أن ترفع سماعة التليفون لتسأل أخاها ، السيد الرئيس ، عن سبب طلبه لرجلها فى ظلام الليل .

ـ ٣ ـ

إذ وقع نظر السيد الرئيس على مدير مكتبه ، كان الباب قد انغلق وراءه . اشار السيد الرئيس بحركة من جفنين مسهدين ، فتقدم مدير المكتب باسما شاحب الوجه ، وتوقف على مقربة من المكتب ، ولم يسمع أمرا آخر ، فظل واقفا ، بدا الرئيس لعينيه ينظر ساهما شاردا سارحا إلى لا شىء ، كأنه لا يراه بل إنه يراه وعيناه مصوبتان إليه وحده ، كأنه لا شىء ، كأنه يخترق أغواره ، ويكشف أسراره . ارتجف مدير المكتب وظل صامتا ينتظر أمرا ، أى أمر كلمة ، أى كلمة . طالت الوقفة ، شعر بأنه سينهار رعبا ، ينحط على الأرض بطوله . قال السيد الرئيس بصوت قرف ، غير آمره .

ـــ اجلس .

لم يكن السيد الرئيس يعرف ما الذى سيقوله له ، ولا لماذا دعاه إليه.عاد يكرر قوله ، ناهراً ، .حين رآه لم يجلس :

ـــ اجلس .

فى التو ، أمام الصوت الناهر ، ارتعد مدير المكتب ، رفع ساعدين ، مرتعشين ، مستسلما ، قال ، ولم يجلس :

ـــ سأعترف يا سيدى الرئيس .

لم تبد دهشة على وجه السيد الرئيس.بدا وجهه محايدا . بدا كأنه يعرف ، فقد أشرع عينيه للحظة فى مدير مكتبه ، قال له فى هذه المرة بحسم :

ـــ اجلس جلس مدير المكتب . نهض السيد الرئيس

عن كرسيه الرئاسى غير ناظر إليه . قال له كأنه قد انتهى من أمره :

ـــ اعترف .

*

إذ ، كان يعترف ، كان السيد الرئيس فيما هو يسمعه ، يشعر بالسعادة . الآن عرف سرّ أرقه ، الآن يعرف انه حقا مُحدِّث ، وملهم . الآن يعرف لماذا هو سيد وسجين ، لماذا هو السيد السجين ، السجين السيد ، لكن ، لماذا تنعدم الطاعة خارج هذا القصر . هل يسع قصره الناس جميعا . لكى يطيعوه ، ولا يدبّروا هذه المكائد الصغيرة ضده . صغيرة ؟ حصاة تحت القدم ، تسقط طودا . استدار بكرسيه بعنف ، غير ناظر إلى مدير مكتبه ، رفع سماعة التليفون . وأدار رقمين ، أحدهما إثر الآخر ، على خطين .

ـ ٤ ـ

دقت الساعات فى أرجاء القصر ، معلنة التاسعة ـــ صباحا . اكتظت قاعة الاجتماعات الرئاسية الكبرى بوجوه الفيحاء وأعيان الدولة : شيـوخ قبائـل ، وشهبندرات تجار ، ورؤساء تحرير ، وقادة ميليشيا ، وجيوش ، وشرطة،وبصاصين ، وفلول ساسة مروضين ، مستسلمين ، وحرس مدجج بالرشاشات وأجهـزة اللاسلكى ، اصطف مشددا ومتلاصقا . برتابة على درج تعلوه بواك ذات عقود على حواف الممرات الدائرية ، وكاميرات التصوير ، والڤيديو ، متناثرة فى الممرات الفسيحة ، وأسفل درج الجند ، ومنصة السيد الرئيس ما تزال خالية يقف حولها ، وأسفلها عند الأطراف ، قادة الحرس ، وكبير الحراس يقف عند باب جانبى ، عين على القاعة ، وعين إلى ما وراء الباب ، تنتظر وتترقب ، وقد ساد الصمت ، وبدت الوجوه مصفرة ، وشاحبة ، ومهزولة ، فلا أحد يعرف ما الذى حدث ، ولا أحد يجرؤ أن يسأل ماذا حدث ، ولا أحد يثق للحظة انه سيكون واحدا من الاحياء الذين سيغادرون هذه القاعة ، والكل يعرف أن هذه القاعة هى قاعة الرعب ، فالموت .

صاح كبير الحراس . وقد طرق قدما بقدم ، واهتز ساعده وكفه بالتحية :

ـــ السيد الرئيس

هبت القاعة واقفة بالجالسين ، ودوت موسيقى النشيد القومى . وبدا السيد الرئيس ، فى جلاله الملكى ، المثقل بالأوسمة والنياشين والقلادات والأنواط ، يتقدم نحو المنصة . وظل واقفا برهة انتهى اثرها دوى الموسيقى . كان يضع على يمينه عوينات سوداء . لم تنجح فى إخفاء جيوب جفنين متهدلين . وبدا السيد الرئيس مهموما . وطال صمت مرتعش ، مرعد ، للأسنان فى الوجوه ، والسيقان . شد السيد الرئيس عنقه ، وفقار ظهره ، ووضع ساعديه على المنصة ، وقال

ـــ إذا كان فيكم من يريد عزلى ، فشرط ذلك عندى ، هو قتلى ، وهنا ، فى هذه القاعة .

ووضع مسدسه على المنصة ، وأدار مقبضه نحو الجالسين ، وقال :

ـــ وبهذا المسدس ، فلا أقبل أن اقتل بمسدس سواى .

ارتفعت الهمهمات مستنكرة ، وصاح حارس من أقصى القاعة :

ـــ عاش السيد الرئيس .

وجاوبه آخر من طرف القاعة :

ـــ كلنا فداء السيد الرئيس .

وردد الجالسون الهتاف ، عدا مدير مكتب السيد

الرئيس . كان جالسا فى الصف الأول مجللا بالخزى ومطرقا ، وفى وجهه صفرة الموت ، لا يشعر بها الجالس عن يمينه ، ولا الجالس عن يساره ، ولم يبتسم السيد الرئيس للهتاف ، ولم يبد عليه زهو أو رضا . قال السيد الرئيس :

ـ لقد أعطيت أمرى للحراس هنا ، وفى خارج القاعة ، أن يدعوا من يريد قتلى ، أن يقتلنى ، هنا فى هذا القاعة ، ويجلس فى مكانى هذا ويطاع ، ولا يمس بسوء .

صمت الجالسون . لاذوا بصمت عميق ، فلا أحد يثق بكلمة واحدة مما قاله السيد الرئيس . قال السيد الرئيس عاتبا وقد انحدرت دموع مفاجئة ومؤثرة ، كعادته، على خديه :

ـ نذرت حياتى منذ الصبا لمجد أمة ، لا لمجد هذا الوطن الصغير ، ولكن الثورة المضادة ، لا تهدأ ضد هذه الأمة ، ممثلة فى شخصى . ولابد لى أن أرعى الأمانة ، وأحمد هذه الثورة المضادة فى مهدها.وللأسف يقودها ضدنا جميعا ، أقرب الناس إلى ، ممن أصفيتهم الود .

ونظر السيد الرئيس ، إلى مدير مكتبه ، وقال له :

ـ أنت . انهض .

وبهت الجالسون ، حين رأوا مدير مكتب السيد الرئيس ، يقف متهدل الكتفين . وارتفعت صيحات الدهشة . وقال السيد الرئيس :

ـ تقدم ، وأدر وجهك للناس . واعترف بما قلته لى .

تقدم مدير المكتب ، وأدار وجهه للناس ، وصاح كبير الحراس ، قائلا :

ـ من يسمع اسمه ، فليرفع يده بالتحية ، وليهتف بحياة السيد الرئيس ، وحياة الثورة ، ويغادر هذه القاعة فى الحال .

وبدأ مدير المكتب ، يعيد اعترافه . ورن جرس التليفون المجاور للمنصة ومدير المكتب يعترف ، فنظر السيد الرئيس لكبير حراسه ، فضغط على زرار أحمر فانقطع الرنين . أدرك كل الجالسين ، أن الاتصال من بيت أخت السيد الرئيس ، فما يحدث فى القاعة الآن يشهده أهل الفيحاء والمدائن والقرى الأخرى ، على الشاشة الصغيرة ، ويسمعونه فى أجهزة الراديو ووقف ضابط كبير الرتبة ، ورفع يده بالتحية ، وهتف : عاش السيد الرئيس . عاشت الثورة ، وغادر القاعة لتوه بكبرياء مرفوع الهامة ، حتى اختفى وراء الباب ، وعندئذ ، سمعت أصوات الرشاشات خارج القاعة ، وساد الصمت . وانحدرت دموع أخرى على خدى السيد الرئيس ، أحدثت أثرها فى القاعة ، تعاطفاً نحوه وحزنا على الضحية . وعاد مدير المكتب يواصل اعترافه . ووقف طالب جامعى . ورفع يده بالتحية ، وهتف : عاش السيد الرئيس ، عاشت الثورة ، وغادر القاعة يسنده حارسان ، وسمعت ، مرة أخرى أصوات الرشاشات خارج القاعة .

بدت المحاكمة عادلة ، فدموع السيد الرئيس تسحّ غزارا ، ومدرارا ، والمحاكمة علنية ، يشهدها الآن الف شخص وشخص ، ويسمعها ويراها الملايين من أهل الفيحاء والمدائن والقرى الأخرى . والمتآمرون الضحايا ، لا يدفع أحدهم عن نفسه تهمة التآمر ضد السيد الرئيس ولا ينكر قولا لمدير المكتب . وفكر السيد الرئيس ، أن هؤلاء الجالسين فى القاعة ، وتلك الملايين الأخرى فى البلاد كلها يفتقدون غياب الاتهام ، والدفاع ، والقاضى ، فى هذه المحاكمة ، لكنهم يعرفون فى الوقت نفسه ، مثلما

يعرف ، أن هذه المحاكمة ، محاكمة ثورية ، وعلنية ، هو فيها الخصم والحكم ، وحسبهم جميعا ، أن متهما واحدا ، لم ينكر التهمة ، ولم يجرؤ على اتهامه وإدانة نظامه ، خوفا من أن يمتد العقاب والمصير المحزن ، إلى من يحبهم ، من الأهل والولد .

وانتهى مدير المكتب من اعترافه المطول ، والدقيق ، فمسح السيد الرئيس دموعه بجانب كفه ، لأول مرة ، وقد بللت بدلته الرئاسية ، وقلاداتها ونياشينها .وقال :

ـــ الآن . عودوا إلى بيوتكم آمنين . لا تثريب عليكم . وعذرا إذ جعلتكم تعيشون معى هذه الساعة التعسة . ونحن جميعا الأوفياء وعلى عهد الثورة . أما هذا الرجل ، زوج أختى ، فدعوا قضاءه لى وحدى .

ووقف السيد الرئيس ، فارتفع صوت كبير الحراس صائحا ، هاتفا :

ـــ عاش السيد الرئيس عاشت الثورة .

وردد الحاضرون الهتاف ، وقد هبوا وقوفا . وصدحت موسيقى النشيد القومى .

وانصرف من فى القاعة . الحراس ، والناس الأحياء ، حتى خلت القاعة ممن بها . وانصرف كبير الحراس . تاركا السيد الرئيس ، مع مدير مكتبه . قال له السيد الرئيس :

ـــ أدر وجهك إلىّ ، وتقدم نحوى .

كان السيد الرئيس مايزال واقفا وراء المنصة الكبرى . وقال السيد الرئيس :

ـــ انت زوج أختى ، واختى فى عينى ، وأولادك أولاد أختى ، وأولادك فى عينى ، مثل زوجات وأمهات وأبناء وآباء من تآمرت معهم كلهم يا وغد فى عينى ، ولأنك زوج أختى ، وأب ابناء أختى ، لا ينبغى لأحد أن يقتلك .. سواى .

كان المسدس مايزال موضوعا على المنصة . سحبه السيد الرئيس من فوهته ، وأمسك بمقبضه ، وغادر المنصة ، ونزل درجها الرخامى ، وواجه مدير مكتبه ، عندئذ رفع مدير المكتب رأسه ، وقال :

ـــ انت سفاح . لم تترك لأحد فرصة الدفاع عن نفسه . ولم تترك لنا فرصة لاتهامك .

وبصق مدير المكتب جانبا . فابتسم السيد الرئيس لأول مرة . وقال :

ـــ تأخرت كثيرا فى قول ذلك . وفى هذه البصقة . لكنك مثل غيرك ، ممن كانوا هنا ، جبناء ، جبناء ، حتى وأنتم فى مواجهة الموت الأكيد .

وأطلق السيد الرئيس رصاصة واحدة ، فى جبين مدير المكتب ، فهوى . واستدار السيد الرئيس عائدا إلى المنصة . ضغط على الزر الأحمر ، ثم على الزر الأخضر ، فدوى رنين التليفون . رفع السيد الرئيس السماعة ، وقال :

ـــ انتهى الأمر . خذى الأولاد ، واذهبى بهم إلى باريس . لا تقولى شيئا . انا أحمل قَدَر أمة . ستجدين الطائرة جاهزة ، والڤيلا معدة ، وشاطىء البحر فى انتظارك لو شئت ، فنحن فى الصيف . لماذا تبكين يا حمقاء . هل ذلك الخائن ، أعز عندك منى ؟ كان جبانا ، وذليلا . كيف احببت رجلا مثله . انا لا أسمع شيئا مما تقولينه الآن . انا فقط الذى أتكلم ، وأقرر . أراهن أنه لم يكن رجلا معك ، وانتما وحدكما ، فى فراش واحد .

محمـــد ســـليمان

المليـــجى

كأنه قد قام من غيابه الذى قد صار قانونا

رمى لسَنْطةٍ حذاءهُ

لقنْفذ قميصَه المبلولَ

واستدار خارِقا كثافة المجهولِ

ناصبا فوق السرير غيمةً

فى الكهف قفطانا

هل مر فى طريقه بالبحرِ ؟

أم مضى فى اللحم تارِكا مليجَ خلفهُ

وقاصدا مليجَ

هل عضّتهُ ؟

أثقلته بالذى يُحِبُّ

أم ضمّتهُ حاولت كقطةٍ

فلفّ لحمه بالريح صار فوقها وتحتها

وصار أمواجا

رمى كلاما لم يعد يناسب الأشجارَ

وانحنى يكلم المقاعد التى تشيخُ

أو يُنَفِّض الشوارعَ التى تقوم من سباقها

●

فى البدء لم تكن مليحُ صورة لقلبهِ

فى البدء لم تكن مكانه الذى يهُبّ منهُ

لم تكن قميصَهُ أو عُريه الجميلَ

لم تكن مقهاهُ والحروفَ والعصا

لكنه افاق مرّة من موته اليومىِّ

كانَ الصيف مُلتفا .. وخانقا فى الركنِ

والباشا على أريكةٍ فى وسط الميدانِ يُحصى البطَّ

هل شدّتهُ ؟ مزّقت سكونَهُ

وضبأتْ فى لحمه جوهمَا

أم زلزلتهُ بدلتْ عينيه ،

أصبحت فضاءه المكشوف وامتدادَهُ

فى البدء لم تكن غائبةً

ولم تكن جميزة تسُدّ عين الشمسِ

فاعتلى سحابه لكى يرى

هل ضفَّر الحضور بالغيابِ

منح الظنون يدَهُ فأصبح المأمومَ والإمامَ

والغلامَ بُشِّر العجوزُ باسمهِ

وأصبح الكلامَ يمنح الأشياء شُبْهة الحضورِ

يسْتدرج أسماكا إلى البرِّ

وأشجارا إلى دفاتر الأطفالِ

فى صباه هَلْهلتْ مليجَ رجّةٌ

وفى صباه انتصرتْ مليجُ

خلعت جلبابها البُنِّىَّ واكتستْ بالعشبِ

فى صباه حارب الهكسوسَ أكل الحُميّضَ والسّريسَ

لفّ جوعَه بخرقةٍ وشرّد التّتارَ

وانتمى للماء حينما تخشّبتْ وأصبحت مائدة للنملِ

هل تُوارى نصفَهُ طاولةُ المقهى

يسُبّه الذين انتحروا

ويشتم الذين يقعدون فى الأقفاصِ

جوهرٌ مخبّأ فى جوفه يُضْنيهِ
جوهر يضيئه

يسْتلّه من مقعد يشيخ فيهِ
مَرّةً سيتّقى مليجَ بالذى أخفتهُ يسْتعيذ من ظلامها بها

•

مليج ليست شجرة
مليج ليست مدخنة
مليج ليست لغةً تكلم الله بها ليست فضاءً مَيِّتا
مسافة بين احتمالينَ وليستْ كوكبا مُنْفلتا
هل أصبحت بعد انحسار البحر أهراما
وألواحا من الفُخَارِ أم صارت مرايا
يقرأ الماشون فى أوراقها شيخوخة العالَمِ
هل ينس المليجىّ هدايا أمه
أعطته صورتينْ
صورة لصاحب القلعةْ
وصورة لقادم فى الزوبعة
وعلّمته أن يدور حولها محتميا بالبحر منها
أو بها من لهب الأمواج
علّمته أن يخبىء الكلامَ فى الكلامِ

أن يكون ثائراً وتاجراً

وأن يكون دائما عدوّ نَفْسِهِ

. . . .

فى البدء لم تكن تحب غيرهُ

ولم يكن يُحب غيرها

كان احتفال غامض يشدّها إليهِ

وهْو يَخْتن الجمّيزَ يسْتدرج سَرْسوباً من الأغصانِ

هل تجسّدتْ بِنْتا

قميصُها مُشَجّرُ وشعرها يسيلُ

لم تكن حروفُها قد نُزِّلتْ عليهِ

لم تكن مَهْووسةً كقطةٍ

لكنها تسلّلتْ وألقمتْ أعضاءه رائحة الأنثى

فبلْبلتْ وزلزلتْ

وعلمته أن يكون ألفا

فى خرْجه الحروفُ

دَغْدغته كى يظلّ واقفا

حتى يصير الماءُ فى الإناء لَبَناً .

وعلمته رقصة الحصانِ
هل تجسّدتْ شمسا
شقتْ سهوب ليلِهِ
أرته ظِلّه الذى يسير خلفه مُهَشَّما
وعلمته أن يقارن اللسان باللسانِ
علمته أن يرى

. . . .

فى البدء لم تكن مليج غير لحمه الذى يقيم فيه التّوتُ
كان صوتها وحدّها
لكنها فى أول الخريف علّقت على الجدار ثوبها
وانتسبتْ للرملِ . هل تصَحّرتْ

مليج ليست دِكّة للبحر فوقها ينامُ
ليست حانة للريحِ
تستريح تحت سقفها وتشرب الأنخابَ
ليست صورةً أو صرّةً لعابرٍ
سيخلع القميصَ

ينحنى للملك الذى تساقطتْ أسنانُهُ

وعبّأ الترابُ منخريهِ

هل مليجِ صندوق مُعلّق فى عنق الفرعونِ ؟

أم متاهةٌ تموت فيها الريحُ

سوف يركب المترو

لكى يرى مليجَ

لن يبيع فى الدكان **عازلا**

أو قاتلا للقملِ

لن يطارد الفئران خلف حاجز

بقطةٍ تطِل من زجاجة المبيد

قد يدهن بالكافور تمثالا

يذيب شحمه بإبر الكلام

قد يحاصر السُّعال بالتّلْيو

ويسحب الأطفال من جحورهم .

محمد عبد المطلب

إيقاعية اللغة
فى زمان الزبرجد لحسن طلب

(١)

اعتقد أن ديوان (زمان الزبرجد) من أهم الدواوين فى شعر الحداثة ، يعطى لصاحبه أحقيّة الانتظام فى صف الشعراء الكبار الذين استطاعوا أن يقدّموا لغة شعرية لها مواصفات تفارق مواصفات غيرها من شعراء الحداثة على المستوى الشكلى أو السطحى ، وعلى المستوى العميق فى إنتاج الدلالة .

وبرغم تعدد دفقات الديوان ، فإنه يمثل — من وجهة نظرنا — دفقة شعرية واحدة، بالنظر إلى الخواص الصوتية التى تناغمت بداية ونهاية ، والتى ترددت بكثافة هائلة فى مجمل الخطاب ، ولاشك فى أن (بنية التكرار) من أخطر البنى التى تعمل على المستوى الصوتى عملَها على المستوى الدلالى ؛ وقد اعتمد شعراء الحداثة — فى بناء أسلوبهم - على هذه البنية بخواصها الإيقاعية وهم بلا شك — يتابعون البناء التراثى عموما ، وإن كانت الغواية مع الحداثة أكثر وأبلغ ، ذلك أن الايقاع (المحفوظ) المتمثل فى الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل ، فلم يبق إلا التوجه الداخلى وزيادة فعاليته لإفراز إيقاعات إضافية ، لا تقل عما هو كائن فى الإيقاع المحفوظ ، إن لم تزد عليه فى بعض الأحيان .

وأنماط التكرار الصوتى (والصوت الدلالى) وفيرة فى الديوان ، تبدأ من الإطار المعزول عن الدلالة (الحرف) لتصل إلى الإطار الدلالى المفرد (الكلمة) ، انتهاء بالإطار الدلالى المركب (الجملة) .

(٢)

وأول المؤشرات الإيقاعية التى تواجهنا فى الديوان هو تلك الصداقة التى عقدها المبدع مع حرف بعينه هو (الجيم) ، حيث تردد ثلاثمائة وخمسين مرة ، وإذا كانت قصائد الديوان تسع قصائد ؛ فإن معدل التردد

يبلغ تسعا وثلاثين مرة تقريبا للنص الواحد ، وهو ما يشى بأهمية هذا الحرف فى إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها فى إنتاج الشعرية ، وبخاصة إذا نظرنا إلى عملية (الإلقاء) ؛ واحتياج هذا الحرف فى النطق إلى إضافة صوتية عند الوقوف عليه إذا جاء آخرا ، والضغط عليه انفجاريا إذا جاء وسطا ، وانطلاق الصوت متضخما إذا جاء أولا . أى أن هناك وعيا إبداعيا بالإحداثات الصوتية التى تلازم التعامل مع هذا الحرف .

ويبدو أن التَّماس الصوتى قد تدخل بشكلٍ مباشر فى شيوع التعامل مع هذا الحرف ، إذ إن الدال (المفتاح) فى هذا الخطاب الشعرى هو (الزبرجد) ، وكانت (الجيم) أشد حروفه ، ومن ثم جاء التداعى فى تردد هذا الصوت على هذا النحو المكثف .

وصداقة الشاعر الحميمة مع الإيقاع فى كافة مستوياته كانت وراء امتداد هذا التكرار الصوتى إلى دوال بعينها لا بحسب قيمتها الدلالية فحسب ، وإنما بحسب دورها الإيقاعى ، الذى جاء بصورة منتظمة أحيانا ؛ وغير منتظمة أحيانا أخرى كتردد حرفين متماثلين فى المفردة على نحو مطلق ، وقد ترددت الدوال التى جاءت على هذا البناء خمسا وثمانين مرة ، بمعدل تسع مفردات للنص الواحد .

والغواية الصوتية تتلازم مع الناتج الدلالى فى (زبرجدة من أجل بلقيس) ؛

الــوقتُ حــان لكى يــعـرفَ النـاسُ
آخـر مـا هَسْـهسَـتْ بــه بِلقيُس

حيث يتعامل المبدع مع الفعل (هسهس ،) بكل إيقاعيته ، وبكل ما يحمله من هوامش دلالية نتيجة لتردد حرفى (الهاء والسين) ، وما يقدمانه من خفاء قريب من الصمت ، أو هو على نحو آخر حديث داخلى لا يمتلك قدرة الخروج إلى عالم الواقع ، وكان سر بلقيس ، قدمات معها فليست هناك إشارة إلى القاتل ، لأن الجريمة كانت جماعية لا تنصرف إلى واحد بعينه يمكن الإشارة إليه ، فآثرتْ الكلام الصامت على الكلام الناطق .

ويظل لهذه الاختيارات تأثيرها الدلالى الداخلى ، مع المحافظة على دورها الإيقاعى . ومع إضافة لها خطورتها هى إعطاء الدلالة طبيعة تراكمية ، ففى (زبرجدة الغضب) يقول الشاعر :

فلَقد زُهَق الحقُّ
وجاء البُطْلانُ
وطغَى القولُ على الفعل
وداءُ البَرقانُ
عَشْعشَ فى الأبدانُ

فقد بدأت الأسطر (بالتَّناص) مع (القرآن) فى قوله تعالى ؛ « وقل جاء الحق وزهق الباطل » على سبيل التناقض لاستحضار مرحلة الجاهلية التى ارتد إليها المجتمع فى لحظة الحضور ، ويتولد عن هذا التناص دلالة معكوسة حيث سيطر (القول) على (الفعل) ، ثم تولد عن ذلك تخلل داء (البرقان) للأجساد . وهنا يأخذ الداء طبيعة تراكمية بفعل البناء التكرارى فى الفعل (عشعش) ، وكل ذلك فى إطار التحرك الداخلى ، فهو فساد داخلى أفرز نتائجه الخارجية المتمثلة فى السطر الأول .

وقد يأتى هذا النمط التكرارى ليضيف إلى الخواص الإيقاعية لونا من العمق الدلالى ، أو ما أسماه القدماء

(المبالغة) فى المعنى ففى (الزبرجدة الأساس) يقول الشاعر :

أيتُها السمراءُ التائهةُ الخطوةِ
فى هذى الأرضِ الثُّكلى
ما عنوانُك ؟
ما اسمُكِ ؟
هل عَبلةُ ؟ أم لَيْلى ؟
فيكونُ العمرُ قد احْلوْ لى !

ففى هذه الأسطر يتم استدعاء المتلقى الأول للخطاب الشعرى بصيغة النداء ، ثم يتوالى الاستحضار بصيغ الاستفهام (ما - ما ــ هل) ، كما يتم استحضاره على صعيد آخر بمجموعة المواصفات فى السطر الأول ، ثم عن طريق (الكاف) فى السطرين الثالث والرابع ، ثم يتم تغييب هذا المتلقى فى السطر الخامس ليحل محله رمزان تراثيان (عبلة ــ ليلى) ؛ ومع هذا التغييب تصل الذات إلى قمة نشوتها بالتعامل مع البناء التكرارى فى الفعل (احلو لى) بكل هوامشه الإيقاعية والدلالية .

وقد ينتقل الإيقاع التكرارى من الداخل إلى الخارج فيجسد الحدث الناتج من الصيغة فى خط إدراكى فريد ، ففى (بعض الزبدجد) يقول :

زبرْ جَدة عُوِّدَتْ
ان تُطاطِىء هامتها
ثم تُغضى على الضَّيم
فاسْتُعْبِدَتْ

فالزبرجدة تأخذ صدارة المعنى صياغيا ، لكنها تقع ــ دلاليا - تحت سطوة الفعل (عُوِّدَتْ) ، على معنى أنها مسلوبة الإرادة ، لكن من سلبها إرادتها ؟ لم تجب الأسطر على ذلك ، إذ إن المسئولية كانت جماعية يتحملها أفراد المجتمع على إطلاقهم .

ويأتى الفعل (تطأطىء) ليقدم صورة حسية مليئة بالمأساوية ، ومع التعبير بالمضارع يكون لهذه الصورة تكرارية الحدث التى لا تنقطع . أى أن التكرار هنا جاء على ثلاثة مستويات ؛ مستوى صوتى خالص بفعل التردد الحرفى ، ثم مستوى دلالى قائم على نفس التردد ، ثم تكرار ثالث بفعل صيغة المضارعة التى تستلزم تجدد الحدث مرة بعد أخرى ، وبرغم هذا التشكيل الخارجى لحركة الفعل (تطأطىء) ، فإن مدلوله يمتد إلى الداخل بفعل ارتداد الصورة إلى مضمون داخلى هو الشعور بالمذلة والهوان .

وقد ظل الحرص على هذه البنية الإيقاعية بخاصة عند التعامل مع الصيغ التراثية عموما حيث ترددت مفردات (المرمريس ــ الخازباز ــ الحباحب ــ بعلبك .. كركَدَّن ــ القوقاز ــ الهفوف ــ ججبى ــ العطاعطة ــ هصيص ــ عجيج ــ عنعنة ــ شعشعة) .

(٣)

وداخل الإطار الدلالى المفرد يتم التعامل مع دال مميز له اتصال بحرف (الجيم) كما سبق أن أوضحنا هو دال (الزبرجد) الذى تردد ستا وخمسين مرة ، بمعدل ست مرات للنص الواحد تقريبا ، وأهمية هذا التردد تأتى من أن الدال ليس من المفردات التى يشيع التعامل معها فى الخطاب اللغوى عموما . وإنما هو من المفردات التى تحتاج إلى سياقات معينة تهىء له أن يستقر فيها ويساهم فى إنتاج الدلالة الجزئية والكلية .

ورصد الناحية الكمية ليس مشكلة بالنسبة لهذا الدال أو سواه ، وإنما الإشكال أو الصعوبة تتمثل فى إنتاج تعبيرات خاصة تمتلىء بمواصفات جمالية من ناحية ، وتمثل قيمة تعبيرية من ناحية أخرى .

وعالم الزبرجد عند حسن طلب عالم مدهش يتسع لمفردات الواقع الخارجي والداخلى ، والعام والخاص ، والمطلق والمقيد ، والمحسوس والمجرد .

والمعجم اللغوى للزبرجد — فى الديوان يغطى ثمانية وأربعين معنى :

الزبرجد — المتلقى — الشعر — التراب —
القداسة — المعرفة — الحرية — الرحمة —
البهجة — الثروة — العدالة — التنكر —
الاستعباد — الزيف — الشهرة — المهانة —
الظلم — السمّ — الوطنية — الحلم — الواقع —
الحزن — الألم — الموت — الجراح — الحرب —
الضخامة — الاعتزاز — النور — الزهر —
المبدع — الأمل — اللغة — المطلق —
التناقض — التفرد — التساؤل — الزينة —
النار — التطهير — التكوين — الغش —
الضياع — المكافأة — الفتنة —

ويمكن حصر هذا المعجم الواسع فى اثنى عشر سياقا على النحو التالى :

١ — سياق الإنسان عموما ، سواء أكان هذا الإنسان هو (الآخر) الذى يحقق للأنا وجودها الفنى ، كما فى (أولى الزبرجدات) :

تَبَرجَت القصيدةُ لى
وكلّمنى الزبرجد
قالَ : من تهوى ؟

أو كان هو (الأنا) فى حركتها الحياتية كما فى (زبرجدتى القادمة) :

فمَن لى بزَبر جدةٍ تُشبِهُنى
وتقودُ خُطاىَ
على هذا الدرب الزلق ؟

٢ — سياق الإبداع :

— ما الشعر عندك ؟
— عندى القريض :
فيوض الجلالِ
ومُطلَق آياتِهِ
وغموضُ الجمال
إذا شفَّ عن ذاتِهِ
إنه كالزَّبرجد فى الرَّوْنقِ المحْضِ

٣ — سياق المعرفة والكشوف البشرية :

زبرجدةٌ سرُّها بائحٌ
زبرجدةٌ للأوّلين .
الذين مضوْا
قبل أن يَعْلموا بعض ما يجهلون

٤ — سياق الحرية ، سواء كانت حريةً محدودة :

زبرجدةٌ للمسلجين
إذْ هم يشيخون خلفَ الزَّنازينْ
زبرجدةٌ للوَرَى أجْمعينْ

ام كانت حرية بالمعنى المطلق الذى يتسع للوجود بكل مفرداته :

زبرجدةٌ للمدى والأوانُ زبرجدة للجميلة
وهى تمرُّ على جبهة الشمس بالعنْفُوان
زبرجدةٌ باتِّساعِ المكانْ
وبقدر النِّهاياتِ ... والمدِّ .. والمُنحنى

٥ ــ وقد تؤدى الزبرجدة معنى مناقضا فى سياق العبودية :

زبرجدةٌ عُوِّدتْ
ان تُطاطِئَ هامَتَها ..
ثم تُغْضي على الضيْم ..
فاسْتُعْبِدتْ

٦ ــ سياق العدالة الاجتماعية :

ــ زبرجدة حازُها الحائِزونَ
ولو فرِّقتْ
لما ظلَّ فى الأرض عريانٌ او جائع

٧ ــ ثم ينقلب السياق إلى (الظلم) :

زبرجدة من دم الناسِ قد أُفرِغَتْ
وقد بارك القائمون على الأمْر إفراغَها
وها هى فى الوحْل قد مُرِّغَتْ

٨ ــ سياق الأحزان :

زبرجدةٌ حُزْنُها رائعٌ
زبرجدةٌ من دمِ الناسِ صِيغَت :
فسبحان من صاغها

٩ ــ سياق الزيف والخداع :

زبرجدة للجيوش التى سُيِّرتْ
وتراشق قادتها بالنياشين
فاسْتُؤْجرتْ

١٠ ــ سياق النور والإشراق :

زبرجدةٌ يستضىءُ بها ليلُكمْ
لِتكتُب بالدَّمِ سِينَ السَّنا
فى الفضاءِ الذى بيننا

١١ ــ سياق الغضب والثورة :

لكنْ يبقى فى نفس زُبرْ جدتى
شىء من غاشية الغضب
وشائبة من زاى الزُّرقِ

١٢ ــ سياق التكوين الوجودى المطلق :

جيمُ زبرجدةٍ تتخلَّق عند بزوغ الفَسقِ
سَتشتعِلُ
وتخرجُ عن هذا النَّسقِ

ويلاحظ فى كل هذه السياقات وقوع (الزبرجد) فى منطقة المرفوعات إلا فى ثلاثة سياقات وقع فيها فى منطقة المجرورات . وهذه الوظيفة النحوية التى تحملها الدال ، تضعه فى دائرة الإيجاب ، على معنى تفتق الدلالة منه بداية ، لتنشر ظلالها على سواها من الدوال المجاورة أو المتباعدة . على أنه من جانب أخر ، نلحظ أن الدال اختار من بين المرفوعات وظيفة الابتداء ، وهو ما يعطيه أحقية الصدارة ، حيث تتحول الدوال الأخرى إلى حاشية تستمد قيمتها الدلالية من اتصالها به على نحو من الانحاء .

أما حالات (الجر) . فإن الحالة الأولى (جاء فيها الزبرجد مجرورا بالباء (فمن لى بزبرجدة) ليكثف معانى الإبداع الشعرى وبلورته داخل دائرة الزبرجد . أى أن الدال ظل فى دائرة تفجير المعنى على نحو من الأنحاء .

أما الحالة الثانية فإن دخول (الكاف) على الزبرجد قد أعطاه تفوقا على الإبداع ذاته ، حيث عملت (الكاف) على نقل مواصفات الشعر إليه عن طريق البناء التشبيهى ، وبما أن الزبرجد جاء مشبها به ، استحق خصوصية المثل الأكمل فى الإبداع ، حيث يقول

البلاغيون إن المشبه به يكون أكمل من المشبه فى وجهه الشبه ، أى أن الدال ظل مركز الثقل الدلالى أيضا .

والحالة الثالثة جاء فيها (الزبرجد) مضافا إليه ، على معنى تحمله كل الناتج الدلالى السابق عليه ، وهو (شيئية الغضب) ، ومن هنا ظل ايضا فى دائرة تفجر المعنى كما هو الأمر فى السياقات الأخرى .

(٤)

وداخل الإطار الدلالى المركب تأتى بنية ألصق بالشعرية هى بنية (التكرير) التى جاءت لتحقق هدفين دلاليين ، هما التقرير والتأسيس ، وقد ترددت فى الديوان اربعا وستين مرة ، بنسبة سبع بنى للنص الواحد ، أى أن لها حضورا واضحا يتساوق مع البنى السابقة التى تم رصدها .

واللافت أن تعامل الخطاب الشعرى مع هذه البنية قد أخذ طبيعة (رياضية) على معنى أن ناتج كل بنية يختلف بساطة وتركيبا تبعا لكيفية الربط بين الدوال فيما نسميه (التعليق) ، ذلك أن تكرار الأرقام المجردة يؤدى إلى ناتج متغير تبعا لوسيلة الربط بين الأرقام على النحو التالى :

٣ ــ ٣ = صفر

٣ ÷ ٣ = ١

٣ + ٣ = ٦

٣ × ٣ = ٩

فبرغم تكرار نفس الرقم ، اختلف الناتج قلة وكثرة ، وعلى هذا النحو تأتى البنية التكرارية فى (زمان الزبرجد) لإنتاج دلالة متغايرة قلة وكثرة ، بل قد يتلاشى الناتج الدلالى على نحو ما سنلاحظه تطبيقيا .

ويتجلى الشكل الأول فى (زبرجدة الغضب) :

ذهبَ العربُ / العربُ
وجاء العربُ / الأمريكان
عربيٌ ..
عربيان ..
ثلاثةُ اعراب .
عرب .. عربانْ

فتكرار دال (العرب) ثمانى مرات فى الأسطر يؤدى إلى ناتج غريب ، هو التلاشى الكيفى برغم التكاثر العددى ، وربما كان تسلط الفعل (ذهب) على الأسطر هو الذى أدى إلى هذا الناتج الضياعى ، إذ ان مجىء (العرب الأمريكان) فى حقيقته تأكيد لزوال العرب الأصلاء . ومن ثم ضاع تأثير الفعل جاء تحت سطوة الفعل (ذهب) ، وحسُّ الضياع هو الذى استدعى مجموعة (النقط) المزروعة فى الصياغة أربع مرات لتشير إلى هذا المعنى الغائب . وهو أن العرب يما ون الفضاء بلا عروبة حقيقية .

كما يتجلى الشكل الثانى فى (بعض الزبرجد)

زبرجدة صيتُها ذائع :
زبُرجدةٌ أظهرتها الحروبُ
ولولا الحروبُ لما أُظهرتْ
زبرجدةٌ للجيوش التى سُيرتْ
وتراشق قادتُها بالنياشين
فاستُؤجرتْ
زبرجدةٌ أُهْدِرَتْ
عليها الحصى والحجارة قد قُدِّمتْ
وهى قد أُخِّرتْ

فقد تردد دالُّ زبرجدة أربع مرات ، مع إضافة تعبيرية في كل تردد ، وبحذف هذه الإضافات نواجه بزبرجدة واحدة لها مواصفات تستمدها من السياق ، وجملتها تنصرف إلى (الزيف والخديعة) ، ولعل الإشارة الطباعية قد أكدت هذا الناتج ، عندما جاءت (النقطتان الرأسيتان) في نهاية السطر الأول إعلاناً عن أن الآتي كله أحوال لزبرجدة واحدة كشفت عن جوهرها خلال معارك الأمة العربية ، وإن كانت معارك خاسرة في جملتها.

وتزداد كثافة الناتج التكراري في الشكل الثالث على نحو ما نلحظه في (أولى الزبرجدات) :

وتخيَّرتُ من عُنصر النار لي زهرةً
وجُمعتُ إلى جمرةٍ جمرةً
وجعلت على ذلك اللهب الحر
أرقصُ

والنظر الشمولي في هذا النص ، يشير إلى تحولات الزبرجد إلى الأصل الأسطوري للوجود من الماء والهواء والنار والتراب ، وتقع الأسطر المختارة في دائرة (النار) التي تحولت بدورها من عالمها إلى عالم النبات ، إعلاناً عن تولد الحياة من الدمار ، ثم يئول التحول إلى أصله في السطر الثالث من خلال البنية التكرارية (جمرة جمرة) .

وتكاد تشير الصياغة إلى طبيعة ناتجها بالاتكاء على الفعل (جمعت) الذي حقق ناتجاً وسطا بين الشفافية والكثافة ، وهو ما يسمح للذات بممارسة طقسها (أرقص) فوق ذلك الجمر ، لتستمد منه طاقة فعَّالة تتزود بها في مواجهة واقع تعمل على خلقه : أو على تغييره في أقل الاحتمالات .

وتصل كثافة الناتج التكراري إلى قمتها في الشكل الرابع الشبيه بعملية (الضرب) الحسابية ، حيث يتجلى في نص نعتبره مركز الثقل في الديوان كله ، هو (زبرجدة الخازباز) ، عندما يتحرك هذا الكائن من طبيعته الحشرية إلى تشكيل جسد عربي يحتمل درامية الواقع الحضوري القبيح ، والذي لا تكفي في محاولة المصالحة معه كل أنماط الهروب في التاريخ العام أو الخاص لهذه الأمة العربية ، فماذا يفعل (الخازباز) في مواجهة هذا الواقع ؟

ينظف الصدأ القديم عن السنابك والغبار عن السروج ؟
يخط ملحمة بماء القلب في تمجيد فرعون الخُروجْ ؟
وهل يعد حصى الأباطِح في الخليجْ ؟
وهل يلاحق في شوارع سبتةً المحتلَّة الجنس اللطيف
ويستميلُ أراملَ الشهداء في حرب الديوك
على حدود الفُرْسِ والأهوازُ ؟
أم هل يرص شرائط الفيديو
ويبحث في صمام الكهرباء عن المسلسل
والمسلسل
والمسلسل ؟

والأسطر تجمع بين هروبين على صعيد واحد ، أحدهما هروب داخلي في التاريخ بكل مفرداته الدينية والحربية والطبيعية ، والآخر هروب خارجي في زمن الحضور ، من حيث إمكانية التعامل مع أدوات الحضارة تعاملاً هامشيا يكرس أسباب المأساة ، ويؤكد نتائجها ، وينتهي الهروب الثاني ببنية تكرارية لدال (المسلسل) تشي بوقوف (الخازباز) عند حدودها ، وكأنها أخطر المنجزات التي وقع عليها من مفردات الحضارة الزائفة .

ومجيء البنية على هذا النحو معناه تواصل عملية (البحث) دون توقف ، وربما كان اختيار المضارع (يبحث) تأكيدا لحدثيَّة الفعل التى لا تنقطع كرمز للعبثية والهامشية فى حياة الخازباز بكل ما تحتمله من رموز .

●

وهذه الصداقة الحميمة مع البنى الإيقاعية كانت وراء التعامل مع بنية بديعية بالغة التأثير شعريا ، هى بنية (التجانس أو التجنيس) التى ترددت فى الخطاب سبعا وتسعين مرة بنسبة إحدى عشرة بنية للنص للواحد تقريبا وهى نسبة مرتفعة تدل على مدى الغواية الإيقاعية على كافة مستوياتها . والكشف عن هذه البنية يقتضى النظر فى مستويين :

الأول : المستوى السطحى ، أو الجانب المحسوس الذى يتصل بحاسة السمع فى تتبعها لإيقاع الأحرف عند تضامها لتكوين كلمة أو بعض كلمة ، كما يتصل بحاسة البصر التى تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف .

الثانى : المستوى العميق ، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلالى . وكيف أنه يتمثل فى دفقات ذهنية تتخذ لها رموزا لغوية متشابهة فى البناء الشكلى ، ومتغايرة فى البنية الداخلية .

وهنا يأتى دور المتلقى كعنصر رئيسى فى بناء التجانس إذ إن وجوده يتيح تحقق عملية الضغط التى يمكن قياسها نتيجة لتعدد المفاجات الدلالية .

ولاشك أن شعراء الحداثة كانت لهم اختياراتهم التى تمت من خلال ملاحقة هذه الخاصية التعبيرية أى (التجانس) وإن تم ذلك على نحوين :

النحو الأول ؛ يقع فيه الاختيار على مفردتين متطابقتين صوتيا ومتغايرتين دلاليا وفى مثل ذلك يكون المنبه التعبيرى بالغ التأثير نتيجة للهزة الدلالية التى تقع على المتلقى بمخالفة ما توقعه .

النحو الثانى : يقع فيه الاختيار على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينهما من التخالف وقد أطلق البلاغيون على هذا النمط (الجناس الناقص) .

وتعامل شعراء الحداثة ــ ومنهم شاعرنا ــ جاء غالبا مع النحو الثانى الذى تتداعى فيه الدوال صوتيا ، إذ ان المخزون المعجمى للنمط الأول قليل جدا بالنسبة لمفردات اللغة . والنظر فى (زمان الزبدجد) يدل على أن الأعتماد على بنية التجانس جاء كله على النمط الثانى : بالاتكاء على تبادل الحروف لمواقعها . أو لحلول بعضها محل الآخر ، أو لتبادل الحركات بينها : ويمكن ملاحظة التغاير الحركى ــ النادر فى الديوان ـ فى (الزبرجدة الأساس)

يكادُ أن يَغلبَنى الوَسنُ
أيتها السمراء ... ياأحلى الورى
يا من جمعْت لى زبر جد المُدُنْ
إلى بنفسج القُرى
جئتك ضيفا طارئاً
فما هو القِرى ؟

فالحركة التعبيرية تبدأ من الغيبوبة الخارجية فى (غلبة النعاس) ، لتنطلق منها إلى صحوة صوتية متتالية التردد : تبدأ من (أيتها السمراء) ، ثم (ياأحلى الورى) ثم (يامن جمعت لى زبرجد المدن إلى بنفسج القُرى) .

وفعالية هذه الصحوة تتمثل فى استحضار الموضوع ثلاث مرات لتتم مواجهته مع الذات (جئتُك) لينتهى الموقف التعبيرى فى السطر الأخير مع دال (القِرى) حيث يحدث التصادم الصياغى بين (القُرى والقِرى) على سبيل التجانس ، الذى يستدعى من الموضوع أن يضيف إلى ما قدمه من زبرجد وبنفسج (عملية القرى) بكل هوامشها الدلالية ماديا ومعنويا . وبهذا وحده يمكن إزالة غربة الذات عن موضوعها ، بل يمكن أن يتم بينهما نوع من التوحد على صعيد التعامل الشعرى .

وإذا كان السطر الأخير قد وقع تحت سطوة الاستفهام ، فإنه لا استفهام فى الواقع ، لأن الأداة مفرغة من مضمونها الأصلى . مليئة بكل عوامل الحث والإثارة ، أو بمعنى آخر كان الاستفهام دعوة غير مباشرة لتعاطى الوصال ، إذ إن موجب الحياة فى القُرى أن يلازمه القِرى ، فالتداعى الصوتى قد تلازم مع التداعى الدلالى فى البنية .

وقد تأتى بنية التجانس بالاتكاء على (الحذف والإضافة) ، وكأن الحرف المحذوف أو المضاف قد حمل جرثومة المعنى معه . نلاحظ هذا فى قول الشاعر .

طالما المضمونُ جاهزٌ
وجمالُ الشكل زينةٌ
فجميعُ الشِّعر عاجزٌ
والأهاز يج حزينةٌ

فالأسطر تشكل فكرة الإبداع الفنى على نحو مباشر ، والنعى على ما تم تزييفه من أداء لغوى تحت اسم الشعر لانصرافه إلى البهرج اللفظى الفارغ ، وطبيعة المغنِّى فرضت نفسها على الصياغة ، من حيث التعامل مع بنى صوتية خالصة قد توهم بداية أنها تمثل المغنى بـ (الشعر الجاهز) ؛ لكن متابعة الصياغة تنفى هذا الوهم . ذلك انه طالما ظل الشكل فى خدمة المضمون ـ أيا كان هذا الشكل ـ فإن الصياغة تحافظ على انتمائها للشعرية

ذلك أن (المضمون الجاهز) يستدعى بالضرورة صيغة جاهزة ومن ثم تتحول (الزينة) ـ بالإضافة ـ إلى (حزينة) فدخول (الحاء) على الدال الثانى أحدث نقله دلالية معاكسة من سياق (الزينة) إلى سياق (الحزن) أى أن التشابك الصوتى قد أدى إلى نوع من التشابك الدلالى أسماه القدماء (المطابقة) . وقد تآزر مع هذه البنية (تجانس) آخر بين (جاهز) و (عاجز) مع إعمال الحذف والإضافة اللذين حولا (الكمال) فى (جاهز) إلى (نقص) فى (عاجز) ، ومن هنا كانت الأسطر خالصة للطبيعة الإيقاعية التبادلية التى اشتد ضغطها على حاسة التوقع عند المتلقى فى جدليته بين الطرفين المتجانسين ، وفاجأته بما يلغى هذا التوقع تماما .

وقد تتَّسع الطبيعة الإيقاعية نتيجة للتعامل مع بنية تجانسية ثلاثية الأطراف ، على معنى أن الضغط الواقع على المتلقى يكون ثلاثى المصدر ، ففى (زبرجدة من أجل بلقيس) يقول حسن طلب :

الحكاياتُ تِمتْ
وبلقيس ماتتْ
لقد قدَّمتْ للعروبةُ فرض الولاءِ
وأدَّتْ زكاةَ الأنوثة
صلَّتْ
وصامتْ
وهاهى تتَّجهُ الآنِ سادرة للأمامِ

وتبقى مسافرةً فى الغمامِ
مع القبَّراتِ
وسرب اليمام

يقدم السطران الأول والثانى المأساة دفعة واحدة فى مواجهة حادة ثم تتوالى الأسطر فى بناء تراجعى تستحضر من خلاله دور بلقيس الثنائى : الوطنى والدينى ، وهو ما يجعل من موتها عرسا سماويا يحيط بها فى رحلتها الأبدية ، وتتعامل الصياغة مع الموت كمرحلة ثانية تواصل فيها مسيرتها برغم مصاعب الطريق ، ومتاعب السالك ، وهى نفس مصاعب المرحلة الأولى : مرحلة الحياة التى كانت تتحرك فيها بهدف الوصول إلى المرحلة الثانية ، وهو ما احتاج منها إلى مجاهدة خارجية وداخلية على صعيد واحد .

وتتوالى ثلاثة دوالّ لعبت الدور الرئيسى فى تحقيق هذه المجاهدة : الأمام ــ الغمام ــ اليمام . وإذا كان الدال الأول قد حدد خط الحركة ، فإن الدال الثانى قد حدد مصاعبها . ثم جاء الدال الثالث ليضفى عليها طبيعة جماعية : أى أن الموت هنا هو الأمر المفترض بداية ، نتيجة لاختيار طريق بعينه ، هو الانضمام لسرب المجاهدين ، بل إن الموت يأخذ خواص (الحياة) بكل ما تحويه الكلمة من مضمون نابض متحرك ، وربما لهذا جاء التصادم الزمنى حادا فى مجموع الأسطر بين الأفعال الماضية : (تمت - نامت - قدمت - أدت - صلت - صامت) والمضارعين (تتجه - تبقى) اللذين يتآزران بالمشتقين (سادرة - مسافرة) بكل تشكيلهما الحضورى المفرغ من الزمن .

والحقيقة أن الغواية الإيقاعية قد تلعب دورا بارزا فى تشكيل بنية التجانس ، أو لنقل إنه التداعى الصوتى الخالص الذى يحيل منطقة التجانس إلى دفقة صوتية قد تكون ثنائية أو ثلاثية كما فى (زبرجدة إلى أمل دنقل) حيث يوصف الشعر بـ :

إنه كالزبرجد فى الرونق المحْضِ
أو كالبنفسج فى الروض
وهو الرياضة
والمستراض

فالتحولات التشبيهية ــ هنا ــ تأخذ فن الشعر لتنقلب به من حالة إلى حالة أخرى ، فتارة يتحول إلى (الزبرجد) حاملا رموزه المكثفة التى اكتسبها من قاموسه الوضعى فى الديوان ، مع حرص الصياغة على وصل الشعر بالزبرجد على نحو خاص يجمع بين ظواهره الخارجية والداخلية : (الرونق - المحض) ثم يتم تحول الشعر ــ فى مرحلة ثانية ــ إلى دائرة (البنفسج) ليكتسب منه رموزه الشعرية التى تحددت بوضوح فى ديوان آخر للشاعر هو (سيرة البنفسج) وهى رموز تكاد تتوافق مع رموز الزبرجد.ثم يأتى تحول ثالث خارج منطقة التشبيه ، حيث ينتقل الشعر إلى دائرة (الرياضة) انتقالا داخليا ، على معنى أن جوهره يئول إليها فى تصعدها إلى حالات النفس وحقائقها العلوية ، وعلى هذا النحو يأتى التحول الأخير إلى (المستراض) باعتباره تجسدا للبعد المكانى الصالح (للرياضة) .

وواضح أن اهتمام الصياغة برصد البعد المكانى (للبنفسج) كان وراء هذا التداعى الصوتى الثلاثى الأركان : - الرّوض-الرياضة - المستراض .

عبد المنعم رمضان

الفتـــوحـــات

تحـــولات

الحروفُ الجهيرةُ لا تشبهُ الصمتَ
والشمعداناتُ .
شخصٌ وحيدٌ هنا
يتخلّىٰ عن الله فى لحظةٍ
إنه كاتبُ الموتِ
كان يدندنُ أغنيةً
ويصفرُ مبتهلاً
أن توافيه بعد نفادِ أغانيهِ
ريحٌ هى الروحَ
لما تقطَّر منها دمُ الآخرين

وصار شرائح من خشبٍ
يستطيع الملاكُ المناوبُ
أن يتدبّرَ هيأتها ويخامرها
أن يزيل المكائدَ عنها
فتصبح عرشاً
هنا تخرجُ الروحُ
عن كونها نَفَساً غامضاً
تتسامر والآخرين
ترش على الأرضِ ماءً
ونشّافَ حزن
وبعضاً من الأبجديةِ
كيما تُزفُّ إلى عرشها

وحشـــــة

السناجُ الذى يتألّفُ من قبتين
الهشاشةِ واللونِ
سوف اذن يتساقطُ
والسورُ بين الغزالة والحقلِ
سوف تهدِّمه عرباتُ النظافةِ
يبقىٰ على الأرض
ظلٌّ لشخصين
من منهما يستطيعُ إذا مرَّ فوج الملائكةِ المتعبين

وحيّاهما

أنْ يدسَّ أصابعه في مغارةِ سترتهِ

أن يهمَّ

وأن يحتسى صوتَه

ثم يفرغَه

في وجوهِ الملائكةِ

: ــ انتظروا

البطاقة سوف أفارقكم دونها

والذى سوف يرشدكم عن فضائى

هو الظلُّ

فلتأخذوه

أنا راجع دون ظل

اغتصــــاب

حين خرجت من البيت

كان الملاك الذى يتكفّلنى

غائباً

قال لى إنه سوف يمرض

سوف تغسّل أطرافه

وترافقه للفراش

الملاكة

قال : لها نظرةٌ

لو ستحبلُ أنثى

إذا هيّأت طرفها للحنين

لقد حبلت

سوف يحلو لغيرك أن يصطفيها

وأن يتمشّى على طرقِ الحلمِ

فى صوتها

وحين خرجتُ من البيتِ

كنتُ بغير إلهٍ

ولكننى وأنا أتلفَّتُ

دقَّ على وحشتى بدنٌ

فقلتُ : لعل الذى يتكفلنى

ويفىء إلىّ

الملاكةُ

وأحرقت أغنياتى

وصرتُ أُكلِّم نفسى

راحـــــة

عندما كان يمشى المسيحُ إلى الريف

كنت أصاحبه فى المساءِ

وكان إذا بلغ الكوخَ

يتركنى فى محاذاةِ أحجيةٍ
لا أكاد أفككها
قبلما تستطيبُ العصافيرُ أن تتريّض
حينئذ كنت أحملُ أمتعتى
وأعود إلى غرفتى
ربما أجدُ الشاىَ والخبزَ والكلمات الصغيرةَ
مند متى لم تكن أكرةُ الباب
ناعمةً
والهواءُ ينامُ على صُدغها .

آنيـــــة

أمشى خلف البحر
جنازتُه لا تكفى أن ألتفّ
ولا أحتاج إلى ملكٍ
الماءُ الساقط من خرطومى
يهرب من أيديكم
وإذا خرجت من صحراءٍ تحت ذراعى لغةٌ
أضع السرَّ وحيداً خلف غبار الأمسِ
وأُسقط من قلبى ظلين
أخمن كيف سيفترقان
إذا افترقا
سيكون البرزخُ حلواً

وأنا سوف أكون
وسوف يكون البيتُ
على مقربة من أطرافى
سوف يكون البابُ قريباً من حاشيتى
والقواتُ تعسكرُ
ياأ لله
املائى بالطرقاتِ وبالردهاتِ
غداً ستكون قيامة غيرى فىَّ
املائى بالصوت المأنوس

جاذبـــــــية

الكون هو التعويذةُ
ليست من نهديك تسيلُ الغبطةُ
فاعطينى نهديك
وليست فى شفتيكِ الفاتحةُ المنذورةُ
فاعطينى شفتيكِ
وليس قميصُك
ليس الجوربُ والسوتيانُ
وليس الاستلقاء على الأعشابِ
اتخذى منى سلَّمَ روحٍ
واقتطفى أثمارى
فأنا أخشى أن تسّاقط دون قطاف

تقـــريـــر أغمضُ ما فى المرآة

ماتعطيه

منفـــــى مدنٌ على الأطرافِ

ناسٌ هادئون بها

وأسيجةٌ

جِمالٌ مثل حَبِّ الرمل

شمسٌ تستطيع بدونها الماعزُ أن ترتاحَ

أقبية كأن الله يأتيها

ولا يمكثُ

فيما تسرحُ الفئرانُ فوق السطحِ

تأكلُ ما يخلِّفه الجنودُ

وما تشاءُ الريحُ أن تُلقى به

فى عُلَب السردين

نخلٌ يحتفى بالوقتِ

يخزنُه

أتيتين من جبٍّ

تعاركتا

فساقته التى غلبت

وساقت خلفه الناموسَ

ناس هادئون هنا

وأسيجةٌ

ووقت يستبيح الظنَّ

لا يكفى انسدال الروح فوق الصدر

خوف وداعة أخرى

تطيح بما تبقَّى .

نــــــور

لو أنهم قطعوا رموشَ الليلِ

كى لا تختفى أبداً

عن الأرضِ النجومْ

حضـــــارة

دمشقُ صرّةٌ من صرر الطريق

جلستُ فوقها

وكل ما أعلمه عن وطنى

سيفٌ

وصولجان

وكان من يمدُّ راحتيه لى

يدلُّنى

على أساور الفوضى

فأستحى

كان قلبى ضيعةً

تُؤتى من الوحشةِ

ماتؤتيه من فاكهةِ الله

ومن مصادفات الريحِ

كان سور الله مائلاً على دمشق

والطيور كلها تحنو على دمشق

غير أنها الغبطة ما فقدته

حين فتحتُ صرتى

فخرجت عمامةٌ

وجبّةٌ

وجسدٌ ممزّقٌ

ولم أجد حوائجى

الفأسَ

والمحراثَ

والشادوف

فــؤاد قــنديل

ثلاث قصص قصيرة

ثلاث قصص قصيرة
مهداة إلى استاذى وصديقى الذى لم يرحل يوسف إدريس

فؤاد قنديل

إنها رحلتك

لم أعرف كيف انجذبت عينى لأعلى ، وأنا فى الشرفة أطل على المارة والباعة والحركة الدائبة .

كانت تهبط من آخر دور فى العمارة العالية .. عمارة فى حَيِّنا موشاة ومشهورة .

تابعتها ومثلى فعلت عيون كثيرة أخرجها الحر إلى الشرفات .. جذبتها جميعا للتحديق والتأمل .

شرعت تهبط وترتفع فى حركة انسيابية لا يقدر عليها أبرع الطيور ، تميل إلى اليمين ثم تندفع نحو اليسار وبعدها تستقر فى الفضاء وتتوازن .

كل العيون والأفكار تحاول أن تعرف من الذى أسقطها .. ولماذا ؟ كانت الورقة الكبيرة مطرزة بالكلمات والرسوم . يشع منها ضوء يشد الانتباه ويلقى فى الروع الإحساس النافذ القوى بأنها ليست مجرد ورقة

غيرَّت العصافير طريقها وكانت تندفع نحوها .. حطَّت على الأشجار الكثيرة وأخذت ترقب الطائر الجديد الذى لا شك قدِم من كوكب آخر . الغندورة البيضاء الرشيقة تهبط فى دلال وثقة ثم تجرى بعرض الميدان فى مسار أفقى كأنها مصوبة نحو شىء محدد ، وبعد لحظة الدهشة التى تشعلها فى العقول تطامن فجأة من هذا الاندفاع وتعود من جديد تنظم رحلة هبوطها ، العيون تحرص ألَّا تفوتها أدنى حركة

توقفت ثرثرات العصارى فى الشرفات وفوق أسطح البيوت وأصبحت الورقة موضع النظر والاهتمام ، والمحرض على الصمت والتأمل .. أيقن الجميع أنها تسير وفقا لقوانينها الذاتية وإرادتها الخاصة وليست خاضعة لسلطة خارجية وكنت قد تصورت فى البداية أن هناك من يسيطر عليها بخيط ، وبعد أن دنت أدركت أنها حرة

فجأة صعدت الورقة فمن أين إذن يأتى الدفع والأمر .. وكيف ؟ عادت للهبوط بنفس طريقتها ..

التمايل والدلال والحركات السكرانة

عندما اقتربت من أعلى الأشجار ، حاولت الورقة أن تعود للصعود لكن ذلك فيما يبدو كان قد فات أوانه وأنها لا محالة أصبحت فى حضن الأرض ومداها ، ولابد من اللقاء ومن ثم النهاية ..

من المؤكد أنها تعرف أن الأرض هى المستقر الأخير ، والمزعج بالنسبة لها ليس الأرض نفسها ولكن أقدام وأظافر الذين يسكنونها

بدت كأنها تبحث عن مكان لائق ، دارت حول نفسها فى حيرة ، ولم يطل البحث .. لمحت جنة صغيرة حولها سور عال عَدَّلت مسارها واتجهت فى أناة وحذر ، وما أن دنت من السور حتى علت ملامحها كآبة .. كانت الحديقة غارقة فى الماء ، تراجعت وحاولت الصعود للبحث من جديد .. تراجعت ، لكن الريح أسرعت إليها من بعيد البعيد ، دفعتها بعنف .. حاولت الورقة المُفْزعة أن تقاوم ، لكن الريح كانت قد قررت أن تنهض بالمهمة الحاسمة .

انقضت عليها وأسقطتها فى الماء .. فرح الماء وتسرب إلى خلايا الورقة .. تكورت الكلمات على نفسها وتقاربت من بعضها كأنها تبحث عن الدفء والحنان أو ربما الأمان .

تداخلت السطور حتى أصبحت فى الورقة مجرد بقعة سوداء أو خطوط غليظة بلا معنى .

عادت الريح تحمل الغبار وتلقيه عليها ، تمضى مسرعة لتحمل الغبار وتهيله .. اختلط الغبار بالماء .. جاهدت الورقة لترفع أنفاسها الممزقة والعيون ترقبها بلا كلل

أخيرا رفعت رأسها واستقبلت أول أنسام الحياة من عبير الزهور ولسات الخضرة الحانية ..

عندما أحست بالوحل فكرت فى الرحيل ، لكن النسيم الوانى عاد يسقيها من عبق الجنة

تنفست وتنفست حتى امتلأت سطورها بالحياة وتألقت رسومها .. وأخيرا رضيت بالبقاء .

مطر فى الصيف

مطرٌ فى الصيف .. مطر .. مطر

حباته الدافئة تنقر رأسى ، وشعرها بحر من الموج الأسود العالى يغرق صدرى

انظر إلى معالم الدنيا المحيطة .. الشجر العمارات الجسور السحاب والسماوات . فتبدو لى كأنها تتبدل كل لحظة وتأخذ صورا متباينة وأشكالا مبهمة .

ساهم أنا وممدد على أرض بلا نهاية ، العشب المبتل يومض أمام عينى كمرايا صغيرة مهشمة ، ونظراتى تطوف باحثة عن شىء ، وكل الأشياء كهذا الصمت الشامل والمشبوه .. لا تأبه بى ولا بالمطر ، أما السماء المتواطئة فتَدَّعى أنها لا تجد الكلمات الملائمة ولا تريد حتى أن تنظر إلى .

تذكرتها فمشَّطْتُ شعرها الأثيث بيدى ، تسلل إلى جسدى عبقُها والحنان الغريب

يدق لا يزال قلبها فوق قلبى ، وتنشب لاتزال فى صدرى أنفاسها رَفَعتْ أخير رأسها .. حَدَّقَتْ فى عينى .. راعتها لابد هيئتى .. ابتسمت لى . فابتسمت للوجه

البرىء .. تأملْتُ عينيها فإذا الصفاء الجميل لايزال عميقا بهما ، تتفجر تحته عيون شوق فريد .

سألتنى عيناها : ما بك ؟

تشاغلت عن سؤالها بالاسئلة .. زَحَفَت فوقى كالدودة .. صَعَدَت إلى أن غدا وجهها فوق وجهى تماما ، وعيناها فى عينى تماما .. وانهمر شلال شعرها على وجهى فغطانى تماما

نظرتُ إليها وأنا داخل خيمة شعرها .. حَطَّت شفتيها المزدهرتين على شفتى . مضت تلوكهما باحثة فيهما عن مبرر وجودها ، وتسألنى عن روحى التى رحلت بعيدا ـ عيدا

كانت قُبلتها وكُنت .. وكان كل شىء مطراً فى صيف .. مطر .. مطر

وهـــج

العمارة عالية .. عالية ..

معدنية كلها .. الشبابيك والأبواب .. السقوف والأرضيات السلالم والجدران .. الناس بها والهواء والورود .. الماء والطعام والأولاد .. الكلام والأحلام .. الأوراق والنور والظلام .. كل شىء معدنى .

الندى والمطر .. الخادمات والصحف .. الجنس والحب والخيال .. كل شىء معدنى والعمارة عالية .. لها عيون فضية لامعة ووجوه مصقولة تومض عليها أشعة الشمس حين تشرق وحين تغرب وحين تختفى

كانت هناك إلى جوار العمارة العالية نملة .. مجرد نملة ، تحاول أن ترفع راسها إلى أعلى وكلما تسلقت العينان الجدران

تألق فى صدرها وهج الدهشة والفضول

وكلما حاولت النملة أن تحصى الأدوار المعدنية سقط فى عينيها الضوء الساطع الذى ينعكس من الشمس على البناية .. وانتقل إلى قلبها فهزها هزا

كان الزمن المعدنى يتمشى والرجل النملة يسحقه الانبهار بالكيانات المعدنية .. تقدم الرجل النملة ليدخل . سأله الرجال المتأنقون عن الهوية .. أبرزها لهم

قالوا له : قدُم العهد بها .. لابد من جديدة

توقف لحظة ثم تقدم بالحيلة .. منعوه ، توقف لحظة ثم تقدم بالقوة .. حملوه حملا والقوه إلى الشارع المعدنى ، وقبل أن يفيق الرجل النملة .. وهو مجرد نملة مرت فوقه مادة معدنية .. لم تنه حياته لان شيئاً ما لم يكن يوجد بالشارع المعدنى .. ومضى الزمن المعدنى يتمشى فى هدوء وثقة .

إبراهـــيم داود

قصـــــائد

مشهـــــد

استلقى جنبَ البحرِ يمامٌ .. وابتهج المركبُ
جرَّح صداُ السُكّرِ شفةً
لتداوى شفةٌ مرهفةٌ
ما جرَّحَ صداُ السُكّرْ .

....

مرَّ البحرُ بطيئاً .. فارتفعتْ ساقانِ
وأيقظ زغبَ الليلِ شراعٌ
فاختلف الطرفانِ المختلفان قروناً
ــ حول السُرَّة ــ باللغتَينْ
ولأن العمرَ قصير
اتفق الطرفانِ ــ أخيراً ــ خلف البحرِ
ولكنْ .. كغريقينْ !

مـــوعـــد

مايو ثقيلٌ
كيف أحملُ عنه روحى ؟
تلتقى سفنى ، فاقفزُ ..
كى أرى سفنى !
متى جاءت ؟ وكيف تغيرت بيُنها ؟
....

عامانِ فى المقهى
أمدُّ يدى !!

ســـــكنى

ما بين غرفتى وغرفتهْ
تمر بالطحين سيداتٌ
.. يُمد ساقَهُ
ليقلبَ الحقولَ
بين غرفتى وغرفته
فأحمل الحقولَ كلَّ ليلةٍ
احطُها مكانها
لكى تمرَّ ــ فى الصباح ــ
سيداتٌ بالطحينْ

اعـــــتذار

بيننا خمسُ اصابع

وذراعٌ ..

ووجوهٌ تشبه السوطَ

ليالٍ

وسفرْ

بيننا ..

شيءٌ تكسَّرْ

وحروبٌ

وبشرْ

صـــديـــق

لنترك وروداً على بابهِ

ثم نمضى

سيسعدُهُ أنَّ فى الكونِ ناساً

« يشيلون » ورداً إليه .

كمـــال الزغبـــانى

جـــوكـــندا



انغلق باب الحديد البنّى فتطايرت منه على وجه وليد قطرات من النّدى البارد .

استدار إلى الطريق فلفعته أنسام باردة احمرّ لها أنفه ووجنتاه . أحسّ بالنقود فى يده الصّغيرة قطعا حادّة من الثّلج الأصفر . ألقى بها فى جيب سرواله وأدخل يديه تحت قميصه الصّوفى . ألصقهما على صدره وشيع عينيه الناعستين فلم تجدا ضوء العطّار الذى سيشترى منه حليب الصّباح بل لمحتا عمّ حسن « يحرّك بكسل ساقيه على قدمى الدّراجة ويمسك فوق مقودها بعدل الخبز الساخن وأجسادا صغيرة تشقّ الضّباب وتسعى نحوه من الجهات الأربع حثّ خطاه لكنّه قبل أن يَبلغ اللعّاب الدّافىء الذى تجمّع فى حلقه لمح على الرّصيف « قشابية » متكوّمة تعرّف عليها من الوهلة الأولى.. اقترب وصاح فيها :

ــ جو كندا ... جو كندا ما بك تنام هنا فى هذا البرد ؟ لم يأته الجواب ولكن القشابيه تحركت قليلا فصرخ بعنف حين قابله داخل طربوشها وجه أزرق ذابل يسيل من عينه اليمنى ومن فمه المنفرج خطّان رقيقان من الدّم يتصاعد منهما بخار شفّاف .

بلغت الصرخة أسماع النّسوة العائدات حينها من الحمّام فاقتربن منه وتحلّقن حول الجسم الملقى بجانب الرّصيف مثيرات جلبة وهرجا شديـدين : يسئلة وصياحات متلاطمة وكلمات تحاول تهدئة الطّفل الباكى بردا وفجيعة .

انفضّ الأطفال الآخرون من حول بائع الخبز وأسرعوا نحو حلقة «السفاسر» البيض يتتبعهم الحلاّق الذى كان لحظة انطلاق الصرخة الحادّة يهم بادارة المفتاح فى باب دكانه . تصايح الأطفال جوكندا جو كندا ... إنّه هو ... « لكنّ الحلاق أزاحهم من طريقه واقترب من القشابية البالية التقط اليد السمراء الذابلة . فرّد أصابع يده الأخرى ورفعها فى وجوه النسوة والأطفال ليصمتوا .

قرب اليد النحيلة من أذنه وانصت برهة زمنية تهلّل بعدها وجهه فصاح دون ان يوجة خطابه إلى احد او إنه وجّهه إلى الجسم القابع تحت الرصيف :

ـ مازال ... مازال حيّا ..

التفت إلى الآخرين وتحوّلت ملامحه من الأمل إلى النقمة .

ـ ضربته سيّارة البلدية ولابّد ... كلاب ابناء كلب التفت مجدّدا إلى الوجه المصبوغ بالدّم وقال كالمستعيد وعيه بعد غيبوبة :

ـ احملوه إلى إحدى الدّيار ... سآخذ الدراجة وأجلب له طبيبا أو ممرّضا ... هيّا تحرّكوا بسرعة .

لكنّ الأطفال تباعدوا والنسوة تلجلجن ونظر بعضهن إلى بعض بوجل وحيرة . صاح فيهم :

ـ نعاج ... قحاب ...

ارتطمت الكلمتان بالوجوه الواجمة فطردتا منها تورّد الدفء وأحلّتا محلة زرقة الفزع . أضاف الحلاّق بتصميم .

ـ سأحمله إلى دكّاني .

نظر إليهنّ باحتقار . انحنى على الجثة . أدخل تحت القشابية يديه وحين همّ سمع مع الآخرين وقع خطى متعثرة وصوتا متهدمًا يأمره .

ـ خلّ الطفل يافتحى .

التفت فتحى إلى مصدر الصوت فرأى مع الآخرين جبّة مكمّشة وقميصا مفكوك الأزرار متشابكا مع خيوط لحفة بيضاء تتدلّى من كتف الرّجل المسرع نحوهم برأس وتصل حتّى اسفل قدميه .

ـــ سيدى الشيخ ... الحمد لله انك جئت ... ما زال حيّا ... أحمله من فضلك إلى الدّار او إلى الجامع ريثما أتى بالطبيب او بالـ ....

ـ لا طبيب ولا عفريت ... خلّ لى ولدى (وضغط على سكون اللاّم بلوعة نفذت حتى أعماق النسوة والأطفال المتحلقين حول فتحى والجسم التكوّم أمامه) ... لا تتدخّل فى أمر لا يهمّك

بهت فتحى والآخرون ... لم يسبق لهم رؤية الشيخ عمر على تلك الهيئة ولم يسمعوا منه يوما مثل تلك الكلمات . تصاعد غضب الحلاّق من صدره إلى صوته وعينيه لينفجر فى وجه الشيخ :

ـ ياابن الكلب ... أتريده أن يموت هكذا على الرّصيف .... إنه حىّ ... حىّ ... اللعنة على من جعلك فينا إماما ياابن الـ ....

وهمّ بالهجوم عليه لكن الطاهر العطّار الذى وصل ساعتها أمسك به بقوّة .

انتفخت أوداج الشيخ ، احمر العرق الغليظ فى رقبته ثم اسودّ ، التقط حجرا مدبّبا لتهشيم رأس الحلاّق . لكنه تراجع فجأة ، تراخت يده فسقط الحجر وانكفأ هو على ركبتيه رافعا نحو السّماء كفّين مرتعشين ومثبّتا على الحلاّق عينين محمرتّين نزلت منهما دمعتان صغيرتان تسرّبتا داخل اللحّية الرّماديّة .

ـ سامحنى ياربّ .. سامحنى يافتحى ياولدى ... تريد إنقاذ الولد ؟ لكن انظر إليه مليّا .. ألا ترى أنه يلفظ أخر أنفاسه لقد مات ما فائدة الطبيب إذن ؟ سيعملون فى جسده مشارطهم يمزّقونه إربا يشوهون جسمه البرىء ... ستشتكى روحه الطاهرة من العذاب ... وماذا سنربح .... هل ستعوّض لنا البلدية فقدانه ان كانت سيارتها هى التى أردته كما تقول ؟ لا ... لا ... دعوا المسكين يستريح فى مماته على الأقل لا تجلبوا علينا ذنوبا أخرى ... لا ...



كان صوته المتهدّج ينفذ إلى أعماق الواقفين حوله .. يستخرج من عيونهم دموعا جديدة . هذا روع الحلاّق وأسلم له الأمر . انحنى الشيخ عمر بعد أن استتب له الأمر على الجسم الصغير الملقى الذى لمعت الشمس البازغة لتوّها قطرة ندى صغيرة على ذؤابة أنفه الأصفر الحادّ والمرتخى . حمل القشابية بما فيها وسار ...

* * * * *

... وسار خلفه ابناء حومة بوكرّوب كلّهم . ولعلّ هؤلاء قد شعروا وهم يتبعونه فى ذلك الصباح الضّبابى الذى شرعت الشمس الحمراء فى تمزيق حجبه أن ميتة جوكندا التى جاءت بذلك الشكل الفاضح المهين ليست فى الأصل سوى لطمة قدرية ساخرة موجّهة إلى عمق كلّ واحد فيهم بالذّات . لم يكونوا يعرفون عنه شيئا ، ذلك الفتى الأسمر النّحيل ، ولم يكونوا يسألون انفسهم أو يسألونه عن ذلك ، وهاهو ذا فى لحظة انطفائه يصعد إلى ذروة وعيهم بذواتهم وبمآسيهم .

لقد جاء بلا مقدّمات ولم يشعر به أحد . كأنّه كان موجودا منذ البدء ، كأنه البدء الذى به تؤرخ الأشياء دون أن يكون له هو نفسه تاريخ . كأنه الحومة نفسها ، روحها البائس . فالحومة أيضا كانت فى البدء . فهل دخل فى وعيهم هذا التماثل أيضا ، وهل جزعوا أمام المصير بقدر ما حزنوا على الفتى المتدلّى رأسه فوق كتف الشيخ عمر ؟ الحومة ليس لها أصل أو فصل أيضا . لم تخرج من رحم المدينة ولم ترضع من ثدييها المجعدين بل نبتت تحت وركها الكبير المترهّل . من نقطة عرق منتنة أفرزها ظهر المدينة البغى وعفّنتها الرّطوبة والشمس فأعطت « بو كرّوم » التى يسمّيها قاطنوها « بوكرّوب » وأصبحت هذه ملاذا لفسّاق وعشّاق و « روافض » المدينة بكلّ الوانهم وأشكالهم ، فى الحومة تجد كلّ الأرهاط والصّنائع والشيع والرّذائل و ... ربّما ... الفضائل كذلك جوكندا لا يعرفون من سمّاه كذلك ولا متى أو لماذا . من أية مزبلة خرج ؟ من أهله ؟ لقد كان هناك وكفى بقشابيته الأبدية التى يشبه لونها روث البهائم المجفّف المزوج بالوحل . بوجهه الأسمر النحيل المتناقض مع سواد عينيه الكبيرتين . وكان جوكندا كلّ شىء ولا شىء إطلاقا . يطوف بالجرائد صباحا . يمسح الأحذية مساء . يبيع السّلق عند انتصاب لسّوق الأسبوعية وينادى على بضاعته المبلّلة بصوت انثوىّ تخالطه زعقة مبحوحة من أثر السّقائر .

ويحمل فى ليالى رمضان قطعتين من « البوطزّينة » يغرس فيهما المشموم الذى يطلبه لاعبو الورق والدّومينو فى مقهى الحومة أو فى دكاكين الحلاّق والخضار والعطّار . ومنذ مدّة سمح له الشيخ عمر بالمبيت — حين يشتدّ البرد — فى الكتّاب مقابل تنظيفه وتنظيف الجامع ومسك أقدام الأطفال المولولين تحت ضربات التأديب الدّورية .

اقترب من وليد طفل من أنداده ، سار إلى جانبه ثمّ وشوش فى أذنه مشيرا إلى قدمى الشيخ : إحداهما بيضاء فى جورب صوفىّ والأخرى سوداء عارية تبرز على سطحها المغطّى بالشعر شقوق طولية وعرضية غائرة . لكنه دفعه بحنق . كان ذهنه مشدودا بكليّته إلى وجه جوكندا الملقى على الكتف الناتئة البيضاء المبرقعة بقطارت مسودّة من الدّم . رأى نفس تينك العينين تتقلّصان ألما مع كلّ ضربة تنالها قدماه من عصا المؤدّب الغليظة . رأى جوكندا يمد له بعد « الطريحة » التى دميت لها قدماه قطعتين من الحلوى وحفنة من والحمص . طفرت من عينيه دمعتان بلّوريتان .

* * * * *

دفع الإمام الباب الخشبى برجله . دخل يتتبعه الجمع الغفير من النّسوة والرّجال والأطفال . استقبلتهم

صياحات عنيفة تأتى من وراء باب إحدى الحجرات . وضعت الجثّة فى المخزن الصّغير الذى يؤدى بابه الخلفىّ إلى الكتّاب ومنه إلى صحن الجامع . جلست النسوة النّائحات فى باحة المنزل ودخل الرّجال خلف الشيخ عمر إلى المضيفة ودون وعى منهم تحلّقوا حوله مثلما كانوا يفعلون أثناء الدّروس التى كان يلقيها قبل صلاة الجمعة . كانت ملامح وجهه التى جمدّها الحزن تبدو كتضاريس صخرية متآكلة . فيها ندوب وكدمات كبيرة وقديمة لم تفلح اللحّية الرمادية فى سترها . رأوا الجسم العريض الكهل يندفع بسرعة فى الزّمن . لكأن المسافة بين الرّصيف الذى مات بجانبه جوكندا والمنزل كانت فى الزّمان لا فى المكان . شاخ الجسد وتضاءل وفقد تلك الهيبة التى كانت تصلهم عبر صوته المتراوح بين القسوة المقرّعة المشابهة للحقد وبين التعاطف المشتعل رغبة فى إصلاح الحال ... حال بوكرّوب الرّديئة .

همس الطاهر فى أذن فتحى بكلمات رصينة محرضة ثمّ دفعه برفق فتقدّم دالفاً على ركبتيه نحو الإمام . قبّل يده الـرّخوة وطلب عفوه مقدّما له العزاء وداعيا بالجنّة للطفل اليتيم الغريب . فعل الآخرون مثله وعادوا إلى مجالسهم ثمّ جعلوا يتشاورون حول موعد الدفن الذى أرادوا استعجاله حتى يتمكّنوا من الصّلاة عليه فى يوم الجمعة ذاك .

ـــ سآتى بالمولدى الدفان .

قالها فتحى كالذى يريد بذلك التكفير عن ذنب سالف . لكنّ الشيخ رفع فى وجوههم يدا مرتعشة زرقاء وقال بصوت استعاد بعض وثوقه :

ـــ لن يمسّ جسمه الطاهر أحد غيرى .... سأغسله بنفسى وسأدفنه أيضا .... أنا الذى سأسكن جثمانه النّقى فى جوف الأرض التى منها جئنا جميعا . وسيسكن الله بمشيئته تعالى روحه الملائكية فى فراديسه . منذ أن مات ولدى قاسم بأيدى الكفّار فى فرنسا اقسمت ألاّ المس جثة أبداً . صلّيت على أموات الحومة . فردا فردا . ذرفت عليهم دموع الحزن والرحمة . وهأنذا بعد خمسة عشر عاما انكث يمينى أمامكم يارجال . فليغفر لى الله سبحانه ذلك ــ هذا الطفل اليتيم الغريب ، أنا احببته ، لم يبق لى غيره ولكنّه مات ... نعم سأغسله وسأدفنه بنفسى .

كان كلاما مرتّبا وموجعا انسابت له على أخاديد وجهه دمعتان صغيرتان أخريان تسربتا داخل اللحّية الرّمادية . جذب من قميصه قطعة قذرة من القماش الأصفر لكن قبل أن يمسح عينيه المنتفختين سمع كما سمع الآخرون صراخا كعواء الذئب وتكسّر باب قديم ووقع أقدام مجنونة يصاحبهما لغط وصراخ أوقفت النّواح . نهض الشّيخ مفزوعا وخرج قبل باقى الرّجال إلى باحة المنزل . رأوا زوجة الشيخ العجوز تجرجر الجثّة من طربوش القشابية البنية بعينين زائغتين فى اللا مكان . وقبل أن ينطلق الشيخ نحوها ليدفعها على الجدار بعنف تمكنت من تمزيق القشابية الباليه والقميص الأخضر لتمسك بيدها المعروفة الطويلة . نهدا مجعّدا كالتّينة الصغيرة الذاوية ثم تواصل التمّزيق حتى تكشف للعيون الذاهلة بطنا صغيرا منتفخا ومليئا بالأورام الزّرقاء .

وقبل ان يدخل الحلاّق فى صراع عنيد مع الشيخ لتخليص المرأة العجوز من براثنه لمح وليد من خلال دموعه البلّورية عينى جوكندا تضيئان ببريق خافت حزين ثم تنطفئان ..

لقشابية : المعطف التقليدى فى تونس

إدريس بن الطيب

أغنية عن الزمن المشتهى

إلى :

حليم وأمل

(١)

مفتتَحُ العرسِ إيماضةٌ فى الفؤادِ ...

وسرٌّ ابتداع الزغاريد فى طقسه

أن للزّمِن الحُلْمِ بهجتَه حين يأتى ،

وهيبتَه حينما يتخلَّقُ من حزننا بسمةً بسمةً ،

كالسّحابِ يلملمُ ذرّاته فى السماءِ على مَهَل ليفيضَ بها

السّيلُ ،

للسجنِ يا صاحبىَّ انتحابٌ صموتٌ ،

له الزمهريرُ المدمّرُ ،

لكن هذا الوميضَ الشديدَ بقلبيكما لهبٌ دافئٌ كالحَنَانِ ..

(٢)

فى لُغتى الجدَلُ الفذُّ بين الدمَاءِ وبين ازدهاء
قرنْفُلةِ الحبّ ،
فى هيكلى شمعةٌ للجراح المُكَفْكَفَةِ النزِّ بالإحتمال ،
الجراح المدرب فيها النّزيفُ على الخَلْقِ ،
قطْرةً قطرةً ، شكَّلَتْ وجهنا المتفجّرَ بالأغنياتِ
وغذّتْهُ بالأمِل المتمردِ سبعَ سنينَ عجافاً فأزْهَرَ وعداً
بأعراسِنا القادماتِ ،

وخطتْ وصيتها فى الجبين :
مباركةكلُّ بذرةِ حُبّ تعلّمت الحبوَ فى أرضِ زنزانةٍ ،
واستقامتْ كسنبلةٍ بين جدرانها حيثما يزهر الغَمُّ
أهزوجةً والليالى الكئيبةُ تحلُمُ بالغد ،
للزَمنِ المشتهى مَدُّهُ ،
ولنا شوقُنا أن نقّبلَ وجناتِ أطفالنا القادمينَ ،
وهذى السنون التى أورقَتْ بُؤسَها توَّجَتْ فيكما
رعشةَ الحبّ همّاً عظيما أحالَ اضطرامَ الهَوَىٰ
لهَباً للمشَاعلِ ،

أشهدُ أنى تعلّمتُ من أبجديته لغةً متمرّدةً أرهقتنى
وما أسلمتْنى قوانينَها بعد عُسْرِ التلمُّسِ والكشفِ
إلّا لتَبدأ فىَّ امتداداتِها وتفجرَ أَحْرفَها بالِغنَاء ...

(٣)

من قبل أن نلتقى صفَّدتْنا الهمومُ معاً ،
والقصائدُ إذْ شكّلَتْ فى تضاريسِها الأوّليةِ وجه معيّتنا
طالعاً من نهار حزينٍ إلى غدِهِ ، أعلنَتْ :
إنّ بدءَ التشَكّل فى جسدِ الأرضِ معجزةٌ ،
فانظروا كيف تصنعُ أحزانُنا المعجزاتِ ،
وأن غُصُوناً غزتْنا قد استوطنتْها الشراسةُ
وانزرعتْ فى جوانبها رقة العاشقين ،
رأيتكُما الحلُمَ المتدثّرَ بالكبرياءِ ، البشَارةَ ،
فانْحَرْتُ عند الصلاةِ لوجهِ الإلهِ الذى يحفُرُ الغدَ
فى سجنهِ بأصابعِهِ البشريّةِ ،
مفتتحُ العرسِ أن يومضَ القلبُ بالعشقِ والوطنُ المتَجَلّى
برُوحِ المسيرةِ ،
إن الزغاريدَ سوف تجلجلُ بالفرحِ الغَضّ يا صاحبَىَّ
فلا تكتما رعشةَ الشوقِ ،
واستَفْحِلاَ جذوةً فى الهَشِيم ...

طـــارق المهـــدوى

الرقصـــة



على الجانب الآخر من الحاجز الزجاجي لمر الوصول كان يشير بيديه إليَّ فرحا ، بينما كنت أخضع للمداعبات المعتادة من قبل موظفى الجوازات . وبمجرد أن انتهت إجراءات التثبت من سلامة أوراقى عانقنى بحرارة وحمل عنى حقيبة السفر .

اخترقت السيارة شوارع روما ، فأخذ « ماريو » يقارن بينها وبين شوارع القاهرة التى جمعتنا سويا حين كان يعمل قنصلاً لبلاده . استقبلتنا زوجته « ليزا » على باب المنزل ، وهى تردد كلمة ترحيب عربية تعلمتها حديثا ، وعلى مائدة العشاء تواصلت الذكريات رغم انجذابى نحو الإسباكيتى المحشوة باللحوم البحرية .

فاجأنى « ماريو » بأنه سوف يتركنى مع زوجته فى المنزل ، ليتجه إلى نابولى ؛ حيث تقام المباراة النهائية فى لعبة « البلياردو » ، التى يعشقها بجنون كنت قد لاحظته فى القاهرة . أعرب عن أمنياته لكلينا بقضاء ليلة سعيدة وللفريق الذى يشجعه بالانتصار ، ثم غادرنا ليقفز إلى داخل سيارته .

أردت إخبارها بأننى أعمل صحفيا ، فأشرت إلى نفسى ثم إلى مجلة كانت بالمصادفة مفتوحة على الصفحة المخصصة للإعلان عن صالات الرقص ، فأجابتنى بأنها تفضل الرقص فى المنزل ، وقبل تصحيح الأمر كانت قد نهضت لتخفيف الإضاءة وإدارة إسطوانة موسيقية دافئة .

لم أقاومها وهى تجذبنى من يدى ، وسرعان ما التحمت بها فى رقصة « اللامبادا » . أخذتْ تتخلص من بعض ملابسها تارة ، وتحاصرنى بأنفاسها المثيرة تارة أخرى ، حتى اشتعل الدم فى عروقى . وبصعوبة بالغة نجحت فى استعادة مشاعرى الجامحة عبر استدعاء صورة الزوج الغائب ، وذكرى ما سبق أن لحق بى من ألم فى القاهرة بسبب الخيانة ، ثم انتزعت جسدى من



براثن رقصة « اللامبادا » متعللًا بضرورة الإطمئنان هاتفياً على « ماريو » .

جاءنى صوته محذراً من أن فشلى فى مراقصتها سوف يترتب عليه حرمانى من الإسباكيتى المحشوة باللحوم البحرية ، وتركنى ليوجه السباب إلى اللاعب الذى أضاع فرصة ثمينة لإسقاط إحدى الكرات فى أحد ثقوب طاولة « البلياردو » . فلم أجد مفراً سوى مغادرة المنزل بدعوى اللحاق بموعد هام بالخارج كنت قد نسيته .

قادتنى قدماى إلى ميدان « بياتساديل بوبولو » حيث ترتفع شامخة إحدى المسلات الفرعونية ، غير عابئة بما حولها من أسود مرمرية تتدفق المياه الباردة من افواهها ، وعشاق صغار تتدفق المشاعر الحارة من قلوبهم .

رايتهما هناك يستندان إلى أحد التماثيل المرمرية وهما يتدثران برداء واحد ، وقد إمتزجا معاً حتى بدا لى أن الازمنة تناستهما على هذه الصورة ليكملا لوحة الميدان العريق .

كانا يبدوان أمامى أكثر من عاشقين يعبثان فى أوقات الفراغ ، حيث نقلتنى الأيدى الحانية والنظرات الملهوفة إلى عوالم أخرى ، فرأيتهما « اوزوريس » و « ايزيس » ثم رأيتهما « قيس » و « ليلى » ، ولما وضعت وجهى « ماريو » و « ليزا » بدلًا منهما ، غمرنى الشعور بالزهو لأننى قاومت إغراء الإثم ، الذى سبق أن ارتكبه معى ذلك الصديق الخائن .

انسل الفتى من رداء الحب ، واتجه نحوى مبتسما وهو يسألنى بالإنجليزية عما أريد ، أجبته بأننى أبحث عن فندق ، فقال إن الفنادق تحصل على النقود مقابل خدمة واحدة ، أما هو فيستطيع بنفس المقابل توفير خدمتين فى غرفة واحدة هما المبيت وإمرأة شابة . أشار إليها فأسرعت تكشف الرداء عن جسد عارٍ ، وتدعونى لأتيقن بنفسى من جودة السلعة .

باءت بالفشل كل محاولات إخراج صوتى للاعتذار ، فمد يده مطالباً بمائة وخمسين دولاراً ، تراجعت إلى الخلف وقد جف حلقى وجحظت عيناى ، فقام بتخفيض السعر إلى مائة وعشرين ثم إلى مائة دولار فقط ، وقبل أن أغادر الميدان سمعته يسبنى بأقبح الألفاظ .

أخذت أعدو فى طريق العودة إلى « ليزا » ، وكنت أتوقف من أن لآخر لأداء بعض حركات رقصة « اللامبادا »

مصطفى عبادة

الغبار

لم أُجرِّبْ نطفةَ الليمونِ فى المساء

لم أقلْ : أجنحةُ اللهِ أقلَّتْنى إليكِ ،
فانفلتُّ جميلاً كما أوَدّ

لم أقلْ : خلفَ هذا الغبارِ تراثى ،
وأكوانٌ تتعرَّى لى

ليس لى معجزةٌ من أىِّ نوعْ
فما الذى أغراك بى ؟!

كأنّنى أُمسِكُ حين التقائِنا بالأَبَد

بحضورِكِ : تفسدين كلَّ شىءٍ
وكلُّ شىءٍ فى غيابِكِ فاسدٌ

تتواصلين فى الأماكن نفْيًا ؛ ولستِ وحيدةً
كأنكِ تاريخُ خمرٍ .. والبلادَ ديانات

كل شيءٍ جميلٌ حين أصحو
مع ذلك : كلُّ نومٍ شقاء
هذه نفسٌ تزهو خارجى
للمرءِ من أن يجرِّب إلها وكونا
وهواءً غيرَ الذى يتنفَّسه من خمسٍ وعشرين سنة

هل يتبدلُ الهواءُ حقًّا ؟ !

لا بدَّ .. قبل أن يستعينَ الكلامُ ببحة الصَّوت
والعينانِ بالأزرقِ البعيدْ
والقلب بالصغائرِ والذكرياتْ
وقف العدْوُ بى قبل الثلاثين
تلك أصابعى التى تحسَّسَتْ كلَّ شىء
وتسرَّب منها كلُّ شىء
لابدَّ .. لابد
أو يتفتَّت الزَّهوُ الجميل .

امانة جائزة إحسان عبد القدوس
للرواية والقصة القصيرة

تعلن أسرة الكاتب الراحل الكبير إحسان عبد القدوس عن بدء مسابقة « جائزة إحسان عبد القدوس فى الرواية والقصة القصيرة » عن عام ١٩٩١ وتبلغ قيمة جوائزها ٥٦٠٠ جنيه مصرى (خمسة آلاف وستمائة جنيه مصرى) على النحو التالى :

فى مجال الرواية :

** الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه .
** الجائزة الثانية ١٠٠٠ جنيه .
** الجائز الثالثة ٨٠٠ جنيه .

فى مجال القصة القصيرة :

** الجائزة الأولى ١٠٠٠ جنيه .
** الجائزة الثانية ٨٠٠ جنيه .
** الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه .

وتمنح لجميع الفائزين شهادة تقدير وتنشر أعمالهم الفائزة بمجلتى (صباح الخير) و (روز اليوسف) .

شروط المسابقة :

المسابقة مفتوحة أمام جميع الأدباء العرب فى مصر وكافة الدول العربية من كافة الأعمار
يشترط فى العمل المتقدم للمسابقة ألا يكون قد فاز فى مسابقة من قبل .
وألا يكون قد صدر فى كتاب .
لا يجوز التقدم بأكثر من قصتين قصيرتين ورواية واحدة ، والأعمال التى تقدم للمسابقة لا تسترد .
تقدم الأعمال مكتوبة على الآلة الكاتبة من ٤ نسخ وتسلم باليد أو بالبريد على العنوان التالى .
« مؤسسة روز اليوسف » ٨٩ أ شارع قصر العينى ـــ القاهرة .. مكتب رئيس مجلس الادارة بدءاً من أول يوليو ١٩٩١ وحتى ٥ نوفمبر ١٩٩١ .
يرفق بالعمل المتقدم للمسابقة بيان بالاسم الكامل للمتسابق وعنوانه ورقم تليفونه فى ورقة مستقلة .
يرأس لجنة تحكيم المسابقة الكاتب الكبير نجيب محفوظ . وتضم نخبة من صفوة أدباء ونقاد مصر .
تعلن نتيجة المسابقة يوم ١١ يناير ١٩٩٢ فى الذكرى الثانية لوفاة الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس ، وتسلم الجوائز فى موعد لاحق يعلن عنه فى حينه .

أمين عام الجائزة
محمد عبد القدوس

صبرى حافظ

سورات الغضب الزنجى في المسرح الأمريكى

ظل ظهور الزنجى فى الادب الأمريكى لفترة طويلة محكوما بمنظور الرجل الابيض ومعتمدا على رغبته فى منح الزنجى هويته ومكانه فى العالم . وكان الادب وهو احد أدوات صياغة الوعى الفردى والجمعى على السواء من العوامل التى ساهمت فى تثبيت صورة معينة عن الشخصية الزنجية لدى القراء عامة بصرف النظر عن لونهم أو عقيدتهم . وقد وجدت هذه الصورة طريقها إلى الوعى الزنجى نفسه فأصبحت الأغلبية العظمى منهم ترى العالم وتدرك طبيعة مكانتها فيه بعين الرجل الأبيض . ووفق المنظور العنصرى الذى شاركت آلياته بفعالية فى صياغة هذه الصورة . ولا يرتبط المنظور العنصرى الذى أشير إليه هنا بأشكال القهر المباشرة والمعجوجة التى نعرفها ، فهذه أمرها هين تتكفل بفضحه فجاجتها نفسها . ولكنه يتبدى فى أفعل صوره من خلال صورة العالم التى صاغها الرجل الأبيض وحدد طبيعة موروثها الثقافى ، ومكونات رؤاها التحتية الفاعلة من خرافات وأساطير وتحيزات كامنة فى مختلف المصادرات الأساسية الثاوية فى بنية اللغة التى يتكلمها الزنجى نفسه . فإذا كانت معظم الاستعارات والاصطلاحات اللغوية فى الثقافات البيضاء تربط بين اللون الأسود والشر والكارثة وحتى الشيطان نفسه ، فكيف يمكن للأسود فى تلك المجتمعات أن ينجو بنفسه من الآثار النفسية غير المباشرة لهذا كله ؟ وربما كان هذا هو السبب فى أن اللغات الافريقية تفعل الأمر نفسه بالنسبة للون الأبيض حيث يبدو الشيطان أبيض فى كثير من خرافات القارة السوداء وأساطيرها . ولم لا . ألم ينقض الشياطين على أبناء القارة الأحرار الودعاء خطفا ثم نقلوهم فى سفن تختفى بهم فى اليم وتلقى بهم فى جحيم العبودية . وهذا الدليل اللغوى علامة على أن اللغات الافريقية يتحكم اهلها فى صياغة رؤيتهم للعالم بينما يعانى السود خارج أفريقيا من الرؤية المعادية لهم والمفروضة عليهم فى بنية اللغة التى أصبحت لمرارة المفارقة لغتهم القومية أو الطبيعية .

فالتمييز الضار والمدمر هو الذى يتشح بأردية الطيبة

والشفقة على الزنوج المساكين الذين لا يستطيعون تحمل اعباء الحرية او الحياة بعيدا عن سادتهم الذين يرعون مصالحهم . أو يتخفى وراء التسليم المطلق بأنه ليس فى طاقة السود التعامل مع المفاهيم الثقافية المجردة فقد خلقوا للعمل البدوى وحده ، أو خلف الأفكار القائلة بميلهم للعنف أو تعاملهم جسديا لا عقليا مع الحياة . فهذه الأشكال المراوغة من التمييز لا تقل ضررا عن مختلف صور الاضطهاد المباشر . بل إن ضررها أشد لأنها سرعان ما تتحول إلى جزء فعال فى الميراث التصورى الذى يؤمن به الزنجى نفسه ، ويذعن بسبب ذلك لما يفرضه عليه هذا التصور العنصرى من قيود وسلوكات باعتبار أن الأمر طبيعى للغاية ولا خلل أو غرابة فيه . والواقع أن من اليسير نسبيا التخلص من آثار شتى أشكال القهر المباشر ، ولكن من العسير أن يغير السود من صورة العالم التى تحصر مكانتهم وتوقعاتهم بالنسبة لأنفسهم ، بل وتوقعات المجتمع كله منهم فى إطار محدود ، لأن تغيير هذه الصورة لا يصطدم فحسب بشتى أشكال التحيز المتجذرة فى اللاوعى الجمعى للسود والبيض على السواء ، ولكنه يتطلب كذلك أن يعى البيض أيضا متغيرات تلك الصورة وأن يعدلوا تصوراتهم وفق مقتضيات معالمها الجديدة . وهذا أمر بالغ الصعوبة ، ليس فقط لأنه يزلزل بعض الثوابت الراسخة فى اللاوعى ، ولكن أيضا لأنه يصطدم بمجموعة من حقائق الواقع الاقتصادى ويتطلب تبديلها . لهذا كله لم يكن باستطاعة حركة الحقوق المدنية الأمريكية التى تزعمها مارتن لوثر كنج فى الستينات تحقيقه بدون عمل جماعى ضخم يقترب من مشارف الثورة ، وتهدد فيه بعض فصائل تلك الحركة وخاصة جماعة الفهود السوداء التى عرفنا منها انجيلا ديفيز أو حركة المسلمين السود التى كان أبرز منظريها مالكولم إكس باستخدام العنف لتحرير السود من إسار تلك التصورات المجحفة .

ولم يكن باستطاعة تلك الحركة التحررية الهامة أن تثمر عطاءها إلا بعد مرور سنوات عديدة يستوعب فيها الواقع الأمريكى التغيرات الجديدة ، ويسمح لها بالتحول إلى واقع يفرز بالتدريج نتائجه . الموضوعية الملموسة فى شتى مجالات النشاط السياسى والثقافى والاجتماعى . فبدون هذين العنصرين : الثورة على أشكال القهر ومواضعاته المتجذرة فى البنيتين التصورية والاجتماعية ، ومرور الزمن اللازم لترسيخ رؤاها والسماح لها بإفراز نتائجها ، ما كان ممكنا أن يصل عدد من السود إلى أرفع المناصب الأمريكية ، وأن يرشح أحدهم نفسه لرئاسة الجمهورية ، وأن يكون منهم عدد من حكام الولايات وعدد من عمد المدن بما فى ذلك أكبر وأغنى مدينتين وهما نيويورك ولوس انجلوس . وبدونهما ما كان للأدب الأمريكى الأسود أن يصل إلى ساحة المسرح بتلك القوة التى لاحظناها فى السنوات الأخيرة صحيح أن عددا من الكتاب الأمريكيين السود مثل جيمس بولدوين ولروا جونز وغيرهم استطاعوا أن يفرضوا أعمالهم على الواقع الأدبى ، لكن وصول الكتاب السود إلى ساحة المسرح ، أو بالأحرى تصدرهم له ، فقد كانت هناك انجازات مسرحية سوداء متفرقة ومتواضعة من قبل ، من الأمور الدالة . لأن المسرح كما نعرف ظاهرة اجتماعية وليس مجرد نشاط أدبى فردى كغيره من الأنشطة التعبيرية الأخرى . يتطلب تضافر مجموعة من العناصر والمواهب الفنية المختلفة ، ويحتاج ازدهاره إلى تغير المناخ التصورى كله . ليس فقط لأن الانتاج المسرحى يحتاج إلى الجمهور الذى يستجيب معه ويتفاعل مع مختلف عناصره ، ولكن لأن نجاحه يعتمد كذلك على نشاط

المؤسسة النقدية التى تصنع معايير الحكم على العمل وتشارك فى بلورة طريقة تلقيه والاستجابة لرؤاه .

لذلك كله يكتسب تصدر كاتب مسرحى زنجى لواجهة المسرح الأمريكى المعاصر وإطلاق إسم تينيسى وليامز الجديد عليه ، وفوز مسرحياته بالعديد من الجوائز المسرحية والأدبية الكبرى فى الولايات المتحدة ، مجموعة من الدلالات الهامة التى تشير إلى مدى نضج حركة الوعى السوداء . ومدى نجاحها فى اختراق حواجز التمييز والعصف برؤاه المتعصبة . لأن تمكن أوجست ويلسون الكاتب الزنجى الذى يعرض المسرح القومى البريطانى الآن مسرحيته (أغنية الأم رينى) أو إن شئنا الترجمة الحرفية الدقيقة (مؤخرة الأم دينى السوداء من وضع اسمه باقتدار على خريطة المسرح الأمريكى المعاصر ، وعبور أعماله المحيط الأطلسى كى تعرض على خشبة المسرح القومى الانجليزى ، دليل على انتقال الوعى الزنجى من مرحلة مقاومة أشكال الاضطهاد العنصرى المباشرة ، إلى مرحلة إعادة صياغة كل مكونات الصورة الزنجية فى آليات الوعى الغربى نفسه . فقد استطاعت مسيرة حياة هذا الكاتب الأمريكى الجديد أن تكون سجلاً للتطورات التى اعترت وضع الزنوج فى الولايات المتحدة فى العقود القليلة الماضية . فقد كان فى بواكير شبابه الغض عندما أخذت مسيرات الوعى السوداء تهز الضمير الأمريكى فى الستينات وتوقظه على تحيزاته المجحفة . فقد عبر خلالها الزنوج عن وعيهم الاجتماعى وبلوروا عبرها سبلا لتغيير علاقتهم مع المجتمع الذى يعيشون فيه وبالنسبة للتوقعات المرتجاة منهم كجماعة متميزة فيه . فى هذه الفترة كان وعى ويلسون الشاب لا يتفتح على مقولات حركة الحقوق المدنية وحدها ، وإنما على ميراثه الثقافى المتميز الذى أخذ ويلسون الولوع بالموسيقى والأغانى الزنجية يكتشف مخزونه المكنوز عام ١٩٦٥ فى متجر للعاديات يقع أمام مسكنه فى مدينة بيتسبرج التى كان يعيش فيها فى ذلك الوقت . وقد تمثل هذا الكنز الثقافى فى مدد لا ينضب من الاسطوانات الغنائية القديمة التى كان يشتريها أوجست ويلسون الشاب بخمسة سنتات للاسطوانة ، والتى تخلق عبرها تاريخ الموسيقى الشعبية الزنجية فى الثلاثينات والأربعينات ، والتى تكتسب فيها انغام آلات الجاز النحاسية نوعا من الشجن الذى يردد أصداء عذابات جامعى القطن وأغنيات عملهم فى وادى المسيسيبى وولايات الجنوب وقد وجدت لها تعبيرا يؤهلها لاقتحام صالونات المدينة ومشاربها بموسيقاها الخشنة بصورة يشعر معها الزنوج المهاجرون إلى المدن بأن ميراثهم الشجى قد اكتسب معهم طابعاً حضريا دون أن يتخلى عن خشونته الريفية أو نقائه الأصيل . فقد كانت تلك هى الفترة التى قدمت لوى أرمسترونج وتومى لادينير وغيرهم من فنانى الجاز الكبار .

لكن أهم الاسطوانات فى مجموعة أوجست ويلسون الكبيرة كانت تلك التى تنتمى إلى ما يعرف باسم الأغنيات الزرقاء « بلوز » تلك الأغانى الاسيانة الشجية التى تترقرق فيها الأحزان الزنجية الشفيفة . وقد استحالت إلى نوع من الفن المؤثر الذى تتسامى فيه العذابات إلى مراتب الشجن . ففى هذه الأغانى الحزينة تتحول سورات الغضب الزنجى الجريح إلى تراتيل نغمية تبعث فى النفس القدرة على التحمل دون أن توهن من قيمة معاناة الزنوج أو عذاباتهم . وكانت من بين المغنيات اللواتى استولين على لبه بيسى سميث التى لقبت فى تلك الفترة بامبراطورة الأغانى الزرقاء ، وجير ترود رينى التى اشتهرت باسم « مارينى » وهو تلخيص لكلمة الأم

وبالأحرى منطوق هذه الكلمة الزنجى ، التى لقبت بأم هذا النوع الغنائى الشعبى الزنجى وملكته غير المتوجة فى فترة العشرينات ، أو على وجه الدقة الفترة الممتدة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى مقدم الأزمة الاقتصادية الطاحنة فى مطلع الثلاثينات . فما أن استمع ويلسون إلى اغنياتها ، وخاصة أغنيتها الشهيرة « المؤخرة السوداء » والتى جعلها عنوانا لمسرحيته حتى احس - كما يقول لنا فى برنامج المسرحية المطبوع - بأنها ترجع أصداء تجربته فى التصعلك والضياع . ذلك لأن التجربة التى عاشتها « مارينى » نفسها تقترب كثيرا من تلك التى خاضها ويلسون قبل أن يتفتح وعيه على واقعه المتميز مع حركة الحقوق المدنية فى الستينات . فقد ارتبطت منذ صباها الباكر بعالم الموسيقى وهو عالم ساحر بالنسبة للواقع الزنجى الذى يقدّر أبناؤه موسيقييهم بشكل كبير . وجابت مع فرقتها الجوالة مدن الجنوب وولاياته لتدخل بأغنياتها البهجة والسرور على زنوج الجنوب لكن المهم هنا أن نعود إلى كاتبنا أوجست ويلسون الذى حاول أن يسترجع من خلال حياة هذه المغنية التى عرفت فى استوديوهات التسجيل الموسيقى التى كان يسيطر عليها البيض كلية فى تلك الأيام باسم القطة الشرسة تاريخ الاستغلال المادى للفنانين السود ، وأن يتناول من خلال هذا التاريخ بعض جوانب قضية الوعى الزنجى الأمريكى فى صراعه من أجل بلورة هويته .

ولا تقتصر أهمية المواجهة الروحية بين أوجست ويلسون وميراثه الثقافى الزنجى الذى يتبلور بشكل أساسى فى تلك الأغنيات على استيحائه لإحدى مسرحياته وهى (مؤخرة الأم رينى السوداء) ، ولكنها تتعداها إلى مشروع مسرحى يقدم عبر حلقاته المستقلة والمتكاملة فى الوقت نفسه تاريخ معاناة الزنوج فى أمريكا ورحلتهم مع الوعى والمقاومة . بلور ملامحه الدرامية من خلال العمل فى مركز يوجين أونيل المسرحى ضمن سياق المؤتمر القومى لكتاب المسرح الذى ينظمه هذا المركز بشكل دورى فبعد أن كتب مسرحية (مارينى) التى عرضت فى برودواى عام ١٩٨٤ وفازت بجائزة حلقة نقاد المسرح فى نيويورك . تبعها بمسرحية (درس البيانو) ثم بمسرحية (مجىء جو تيرنر ورواحه) التى فازت هى الأخرى بجائزة حلقة نقاد المسرح عام ١٩٨٨ .

وفى عام ١٩٨٧ كتب مسرحيته (أسوار) التى فازت بجائزة بوليتزير وهى أسمى الجوائز الأدبية الأمريكية ، كما فازت بجائزة حلقة نقاد المسرح ، وجائزة مكتب المسرح وجائزتين من « جوائز تونى » المسرحية الأمريكية وهى من أشهر جوائز المسرح الأمريكية ، إحداهما للنص المسرحى والأخرى للإخراج . ولاشك أن حصول هذه المسرحية التى ستعرض فى لندن بعد عدة شهور لدليل على اختراق أوجست ويلسون لحاجز المسرح الجماهيرى ، لأن « جوائز تونى » التى يسميها البعض بأوسكار المسرح لا تقدم عادة إلا للمسرحيات الجادة التى استطاعت اختراق الحاجز التجريبى إلى الجمهور المسرحى الواسع فى الوقت الذى تقدم فيه جديدا لعالم المسرح .

وقد استطاع ويلسون أن ينال كل هذه الجوائز وما ينطوى عليه نيلها من اعتراف المؤسسة المسرحية بمكانته بالرغم من أنه يقدم مسرحا مختلفا ، أو بالأحرى بسبب هذا المسرح المختلف الذى استطاع أن ينقذ المسرح الأمريكى من الخمول الذى أصابه منذ فترة غير قصيرة . فبعد إدوارد إلبى الذى سطع نجمه فى سماء المسرح الأمريكى فى الستينات لم يقدم هذا المسرح غير

إسمين لامعين هما سام شيبارد ودافيد ماميت ، وهاهو أوجست ويلسون ينضم إليهما بقوة فى السنوات الأخيرة كى يضخ فى عروق المسرح الأمريكى دماء جديدة دماء زنجية حارة تطرح على خشبته مجموعة من الرؤى المغيرة للوعى والمثيرة للتساؤلات . وتقدم فى ساحته لأول مرة عالم الزنوج الأمريكيين مرئيا من الداخل ومعبرا عنه بشكل أصيل تنقذهم طاقته الفنية من متاهات الوعى الأبيض الزائف .

وتكشف لنا مسرحية الكاتب الأمريكى الزنجى أوجست ويلسون التى يعرضها المسرح القومى الإنجليزى الآن عن مدى نضج البناء الدرامى لدى هذا الكاتب المسرحى الموهوب الذى انبثق كالشهاب فى سماء المسرح الأمريكى خلال السنوات الأخيرة ، فأعاد لهذا المسرح حيويته التى فقدها منذ موت تينيسى ولیامز . ويتبدى هذا النضج الفنى منذ عنوان المسرحية نفسه الذى نتعرف فيه على مجموعة من الدلالات المتراكبة . فعنوان المسرحية إذا ما ترجمناه حرفيا ، هو (عجيزة أو مؤخرة مارينى السوداء Ma Raineys Black Bottom) وإن كنت أوثر ترجمته غير الحرفية (أغنية مارينى (لأن العجيزة السوداء هو اسم الأغنية التى لعت بها تلك المغنية الأمريكية الزنجية فى العشرينات . ولأن هذه الأغنية هى محور العمل المسرحى الذى يعد فى مستوى من مستوياته أغنية درامية مرافقة ومحاورة للأغنية التى يدور تسجيلها على الخشبة . لكن العنوان الحرفى ينطوى على نوع من المفارقة الساخرة التى تشى سخريتها بقدر من المرارة ، والتى تسعى إلى قلب المعايير الجمالية التى اصطلح عليها الرجل الأبيض وإقامة معايير بديلة نابعة من داخل الرؤى الجمالية للون الأسود نفسه . كما ينطوى العنوان كذلك فى مستواه الذى تعنى فيه كلمة Bottom الأعماق على إشارة إلى الرحلة التى تهدف المسرحية إلى القيام بها من أجل سبر أغوار الأعماق الزنجية فى تلك المرحلة من تاريخ الوعى الزنجى فى الولايات المتحدة . ناهيك عن الإشارة إلى أن كلمة Black تعنى الزنوج من ناحية ، واللون الأسود بما يرتبط به فى اللغة الإنجليزية من دلالات ظلامية تشى بتمييع الوعى والتدليس عليه من ناحية أخرى . فالقيعان السوداء هى قيعان هذا الوعى الزائف التى يتخبط فيها الزنوج ويوجهون فيها سورات غضبهم ضد بعضهم البعض بدلا من توجيهها ضد من يمارسون ضدهم أشكال العنف والاستغلال والتمييز .

وتدور أحداث المسرحية فى إحدى استوديوهات التسجيل فى شيكاجو عام ١٩٢٧ ، وهو على الأرجح استوديو « باراماونت » الذى أحتكر جهود « مارينى » فى تلك الفترة . ويدلنا بول أوليفر وهو أحد المتخصصين فى الموسيقى الزنجية على أن « مارينى » كانت تعيش فى جورجيا وتركز عروضها فى الجنوب الأمريكى ، لكن مدينة شيكاغو كانت قد يصبحت فى تلك الفترة من عشرينات القرن واحدة من أهم المدن الصناعية الشمالية التى استقطبت الزنوج المهاجرين من الجنوب الأمريكى هربا من الكساد الذى أصاب زراعة القطن فى الجنوب . فقد تضاعف عدد سكانها من السود ثلاث مرات خلال السنوات العشر من ١٩١٥ إلى ١٩٢٥ . فقد كانت هذه الفترة هى خروج الزنوج الكبير من الجنوب فى موجات متعاقبة بحثا عن الرزق فى سنوات الضنك الجنوبية ، وكانت المدن الشمالية قد شهدت نهضة صناعية كبيرة أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها مما جعل وكالات التوظيف الباحثة عن العمالة الرخيصة تغرى السود بالهجرة للقيام بالأعمال اليدوية الصعبة فى مصانع

الصلب أو حتى فى حظائر تربية الماشية التى انصرف عمالها من البيض إلى الأعمال الصناعية الأيسر . وكانت موجات المهاجرين السود تعانى من شظف العيش فى مهجرها الجديد الذى تعرضت فيه لأبشع أشكال الاستغلال . وكان فى شيكاغو وحدها فى منتصف الأربعينات أربعون ألفا من هؤلاء العمال السود ، كان الموسيقون والمغنون يشكلون بينهم الطبقة الأسعد حظا ، لأنه كلما تضاعف شقاء العمال كلما زاد طلبهم على الغناء باعتباره النسمة الترويحية الوحيدة فى عالم فظ . ولكنهم برغم ذلك كانوا عرضة لاستغلال البيض لهم حيث تمكن البيض من السيطرة كلية على استوديوهات التسجيل وسوق تصنيع الاسطوانات وبيعها . وقد بلغ عدد هؤلاء السود المحظوظين فى الفترة نفسها ألف موسيقى ومغن . وكان هؤلاء يعبرون ع ن تمايزهم عن بقية أبناء جلدتهم بالملبس الأنيق والأحذية الفخمة التى كانت علامة من علامات النعمة والرقى . وهذا ما يفسر لنا أهمية حذاء ليفى وغضبه عندما داس زميله عليه . وما يكشف لنا عن براعة اختيارالكاتب لتلك الشريحة الشريحة المتميزة من السود ليدير عبرها مسرحيته لأنه إذا كان هذا هو حال الشريحة الاجتماعية الأسعد حظا ، فكيف كان الأمر إذن بالنسبة للآخرين

وحتى لا نستبق اوحداث أو التحليل علينا أن نعود ، بعد هذه المقدمة الضرورية للكشف عن الخلفية الحضارية التى تدور فيها أحداث المسرحية ، إلى العرض نفسه لنتعهرف على أحداثه . إذ تبدأ المسرحية بالموسيقيين الأربعة يلودراج عازف الكونترباس وكتلر عازف الترمبون وتوليدو عازف البيانو وليفى عازف البوق وهم يمارسون تدريباتهم على أغنية « العجيزة السوداء » فى غلافة التدريب فى المستوى السفلى للبدروم الذى يمثل القسم الأسفل من استوديو التسجيل ولتراتب الفضاءات المسرحية دلالات هامة فى هذا العمل الدرامى ، حيث يشكل كل مستوى درجة من درجات الوعى وساحة من ساحات السلطة . فالفضاء المسرحى مقسم إلى ثلاث مستويات متمائزة تقع فى أدناها غرفة التدريبات الواقعة فى قاع البدروم ، وترتفع عنها بدرجة خشبية المسرح التى يدور من فوقها تسجيل الأغنية فى الفصل الثانى وهى الساحة التى تمارس فيها المغنية « مارينى » سلطتها المطلقة . أما المستوى الثالث وهو المستوى الذى يرتفع عن المستويين السابقين بدور كامل فتحتله غرفة التحكم التى يشغلها مدير الاستوديو ونائبه وهما من البيض بالطبع ، والأبيض الثالث بين بقية شخصيات المسرحية السوداء هو رجل الشرطة الذى يهبط للمسرح كذلك من يعلى أما أعضاء الفرقة الموسيقية السود فإنهم فى القاع ، لأن هذا القاع فى فضاءات المسرحية هو رديف القاع الاجتماعى الذى يقبعون فيه برغم كل ما يتمتعون به من تميز بين السود . وقد أتيح لى الالتقاء بمخرج العرض « هاوارد ديفيز » وهو واحد من ألمع مخرجى المسرح الانجليزى ، وعندمكا هنأته على فهمه الذكى للفضاء المسرحى عزا ذلك إلى أن المؤلف قد نبه إلى تراتب الفضاءات المسرحية بصرامة فى نصه ، لأنه على وعى بدلالات هذا التراتب وبتوظيفه الحاذق فى بينة العمل الدرامية . وأن كل ما فعله هو إبراز ذلك من خلال تحديد طريقة دخول الممثلين وخروجهم .

وتبدأ المسرحية بما يبدو لأول وهلة وكأنه ثرثرة الموسيقيين المألوفة حول اللحن الذى يتدربون عليه ، ولكن سرعان ما تكشف لنا تلك الثرثرة العادية عن دراما أعماق البشرية التى تدور بين تلك الشخصيات الأربعة

التى تمثل أجيالا أربعة وينماطا بشرية أربعة . فسلودراج أكبرهم سنا يقدم لنا نموذجا للعجوز الذى عركته التجارب البشرية وخرج منها بروح راضية عامرة للأيمان بما هر مقدر عليه وهو إيمان لا مبالغة فيه ولا افتعال أقرب إلى إيمان المتصوفة منه إلى إيمان المتعصبين الدينين . بينما يمثل كتلر الجيل الذى اكتهلت رؤاه وما زال يحاول مواصلة العمل للحفاظ على رئاسته للفرقة فى وجه تحديات الشباب الجدد . أما توليدو فإنه يجسد لنا دور المثقف المتطلع إلى أن يمنح ذويه القدرة على رؤية ما يدور فى واقعهم بشكل أفضل وأن يدفعهم إلى إدراك أهمية التعليم رنيل حظ من الثقافة ، بينما يسعى ليفى وهو أصغر الشخصيات وأشدها طموحا إلى أن يطرح رؤاه على الفرقة بموسيقاه الجديدة وتوزيعه الحيوى للألحان القديمة بما فى ذلك اللحن الذى يتدربون عليه . وهو يحاول من البداية أن يقنع الفرقة بتوزيعه ، ولكنها ترفض ثم سرعان ما يذعن أفرادها لفكرته عندما يعضدها مدير الأستوديو الأبيض فيواصلون التدريب على توزيعه الجديد للأغنية ، وهو التوزيع الذى يحذره كتلر من « مارينى » سترفضه . وليفى مليء بالطموح وبالغضب معا ، إذ يشعر بأن موهبته المهدرة فى تلك الألحان التقليدية المكرورة كفيلة بأن تفتح له أبواب المجد وتهيء له شهرة تعادل شهرة « مارينى » وتكفل له نفوذها وسلطتها . ويكشف لنا تسرعه فى تحقيق تلك الشهرة عن نفسه من خلال تأنقه المفرط وغبطته الاستعراضية بالحذاء الجديد الذى اشتراه مؤخرا . وهو مليء بالغضب ليس فقط لأن أحلامه العريضة فى الشهرة تعانى من الإحباط ، ولكن أيضا لأن ثمة ثأرا قديما بينه وبين البيض الذين شاهدهم صبيا يحاولون اغتصاب أمه . فلما قاومهم شقوا صدره بسكين مازالت آثار جرحه المندمل ظاهرة على صدره . وما زالت دماء أبيه الذى حاول الثأر لهما طرية ، وإن كان قد نجح فى قتل أربعة من البيض الذين حاولوا اغتصاب أمه قبل أن يتمكنوا منه ويقتلوه أبشع قتلة لا تزال وحشيتها حية فى أعماق إبنه .

لذلك يصبح ليفى منطلق الصراع فى المسرحية ، إذ يجسد الروح القلقة الحائرة التى تفور بالتمرد الطائش والجسارة الساذجة . لأنه لا يستطيع التوافق مع الذين استمرأوا الاستسلام لما قسم لهم ، ويدخل فى مبارزة كلامية مع توليد ومرة ومع كتلر يخرى توشك أن تتحول إلى تشابك بالأيدى والمدى عندما يزرى فيها بإيمانه القدرى واستسلامه . لكن توليدو وهو صوت الوعى الزنجى فى المسرحية يريد أن يساهم فى تبديل تصورات ليفى حتى يدرك أن القوة النسبية التى تتمتع بها « مارينى » ناجمة عن شعبيتها بين السود ، وليس لأن الرجل الأبيض وما أن يبدأ الفصل الثانى بكل توقراته المصاحبة لتسجيل الأغنية حتى تتكشف بقية تفاصيل الصراع بين صاحب الاستوديو والمغنية ، وبينها وبين ليفى باعث الغضب فى المسرحية . وخاصة عندما يتكشف تمرده فى مغازلته فتاة « مارينى » الأثيرة « دوسى ماى » مكما يحنقها عليه ، فلا تكتفى بتسفيه توزيعه الموسيقى الذى ترفضه ، ولكنها سرعان ما تفصله من الفرقة بحجة أن فى عزفه مقدرارا من النشاز . والواقع أن فى معزوفته الضمنية قدرا كبيرا من النشاز ، ليس فقط لأنه صوت الغضب فى عالم يبحث عن الحياة فى سلام ، أو يحاول أن يعقل تناقضاتها فى هدوؤ . ولكن أيضا لأنه تجسيد لردة الفعل المباشرة ضد أشكال القهر والتمييز الذى مورس ضد الزنوج فى أمريكا لعقود طويلة . وهى بمباشرتها وافتقارها للعقلانية والمعرفة ، فليفى أمى جاهل برغم

موهبته الموسيقية التى لاشك فيها ، لا تستطيع إدراك تعقيدات الصراع . لأن الصراع على السلطة والنفوذ فى المسرحية ليس بين السود والبيض فحسب ، ولكنه بين السود وبعضهم أيضا . بين ليفى وما رينى ، وبين ليفى وبقية أعضاء الفرقة ، وبين الوعى الزائف والوعى الهادىء الطالع من شرنقة المعاناة الراغب فى جمع كلمة السود والتعرف على مواطن قوتهم .

ويبلغ هذا الصراع ذروته عندما يتكشف صاحب الأستوديو الأبيض الذى علق ليفى آمالا وردية فى التحول إلى موسيقى مرموق له فرقته على وعوده له بتسويق أغنياته وتوزيعاته عن وجهه الاستغلالى القبيح . إذ يرفض المقطوعات الثلاثة التى قدمها له أولا ، ثم يقبلها بعد إن يبخسه ثمنها ويشترط عليه أن يكون هذا أساس التعامل بينهما فى المستقبل ، وهو اعتراف ضمنى بموهبة ليفى لم تصله منه إلا رسالته الاستغلالية المحبطة . ويتركه صاعدا إلى غرفة التحكم فى الأعالى ـ ويااله من اسم دال ـ ويصعد ليفى وراءه غاضبا عازما على رد دولاراته الحقيرة له ولكنه يكتشف وهو فى منتصف السلم مدى حاجته الماسة لتلك الدولارات القليلة بعد فصله من الفرقة . فيهبط من جديد وهو يغلى بالغضب . ويصادف ذلك انصراف بقية أعضاء الفرقة بعد انتهاء التسجيل ، فيدوس توليدو بلا قصد على حذائه ، بما يمثله من رمز لحلم الرقى المهدور ، فتكون هذه هى القشة الأخيرة ، فينفجر ضده فى موجة عاتية لا تفلح اعتذارات توليدو فى ردها ، تنتهى بأن يطعنه بمدينة فيسقط توليدو صريعا .

ويمثل موته اندحار صوت العقل أمام صوت الغضب الطائش فى تلك المرحلة من مراحل الوعى الزنجى . كما يكشف لنا عن أن الوعى الزائف دائما ما يؤدى إلى الاستدارة على الذات للمسرحية تسعى إلى إبراز آليات احباط الموجهة لهذا الوعى الزائف ، والكشف عن خريطة علاقات القوى الأساسية التى يجعل فهمها تلك النهاية برغم دمويتها مبررة من ناحية ومنطوية من ناحية أخرى على قدر من التفاؤل الناجم عن الكشف عن المسارات الخاطئة حتى يؤدى تجنبها إلى توجيه الزنوج صوب المسارات الصحيحة ، وعن الغضب المتولد عن استدارة الذات على نفسها وإخمادها لصوت العقل فيها . فالشخصية السوداء الوحيدة التى اكتسبت قدرا من النفوذ فى تعاملها مع آليات الاستغلال البيضاء مكنها من تخفيف حدتها دون القضاء عليها ، هى شخصية « مارينى » لأنها استمدت هذا النفوذ من شعبيتها بين السود أنفسهم فهم مصدر القوة الزنجية الوحيد فى ساحة الصراع بين السود والبيض . وقد استخدمت هذه القوة فى شفاء السود من بعض عيّهم الذى يتمثل فى قريبها سيليستر الذى فرضته على مدير الاستوديو برغم معارضة السود أنفسهم . فشفاء السود من عيّهم لن يتحقق ـ فى رأى هذه المسرحية الجميلة ـ بغير تضامنهم وإرهاف حدة وعيهم وتخلصهم من أمراض الوعى الزائف الذى يفثأ غضبهم النبيل . وقد تمكنت المسرحية من وضع هذه الرسالة القوية باقتدار على خشبة المسرح لأنه قبض لها فريق من الممثلين السود الموهوبين الذين تميزوا جميعا على كل ممثليها البيض .

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

« استعراض » بيكاسو
من الورق إلى المسرح

● التقى جان كوكتو لأول مرة ببابلو بيكاسو فى باريس فى خريف ١٩١٥ ، بمسكن الشاعر الفرنسى الكائن فى ١٠ شارع أنجو ، حيث كان « كوكتو » طريح الفراش يعانى من نوبة برد شديدة . وكان « بيكاسو » فى صحبة صديق مشترك ، هو . « إدجار ڤاريس »

وقد وصف « كوكتو » هذا التعارف بأنه « لقاء نقش فى النجوم » وفى زيارته الثانية للفنان الأسبانى المرموق الذى افتتن بفحولته وحضوره المهيب ، لبس كوكتو تحت معطفه الطويل زىّ مهرّج . وكان « بيكاسو » فى تلك الحقبة يرسم عدداً من لوحات المهرّجين المعروفة بالأسلوب التكعيبى وغيره من أساليب التصوير الأخرى التى كان يتنقّل بينها ، فى فترة زمنية واحدة ، فى حرية وثقة بالنفس لم تتوفرا بهذا القدر فى فنان معاصر آخر .

كان إقبال « كوكتو » على الفنان الأسبانى يشوبه شىء من الغموض ولكن « بيكاسو » بالرغم من أىّ شىء ، تبنّى « كوكتو » على الأقل خلال غياب « ابو لليني » الذى كان فى جبهة القتال ، كما تبناه من جديد فى الخمسينيات ، بعد وفاة صديقه الحميم الشاعر « پول إيلوار » .

ويقول « فريدريك » براون » مؤلف سيرة « جان كوكتو » الذاتية إن بيكاسو كان يريد الشعراء حواليه ليستخدمهم كموانع للصواعق . وقد تناوب الشعراء هذا الدور فى مختلف مراحل حياته المديدة . كما فعلت نساؤه ، تبعاً لحالته المزاجية .

فقد ظهر ، كوكتو لأول مرة فى حياة « بيكاسو » قبل « أولجا كوخلوفا » راقصة « البالية الروسى » وأولى زوجاته ، ثم ظهر من جديد مع « جاكلين روشى » زوجته الأخيرة ، مثل الظاهرة المصاحبة لمراحل حياة الفنان البورجوازية .

ولم يمض وقت طويل على هذه الصداقة حتى طلب كوكتو إلى

« بيكاسو » أن يتعاون معه ، ومع الموسيقى « ساتى » فى باليه « الاستعراض » ولم يكن بيكاسو قد خاض تجربة المسرح حتى ذلك الوقت ، ولكنه ، بالرغم من ذلك ، قبل التحدى .

وفى سبتمبر ١٩١٦ ، بدأت لقاءات الأساطين الثلاثة ، الشاعر والفنان ، والموسيقى لتبادل الأفكار والآراء إما فى مرسم « بيكاسو » وإما فى مسكن « كوكتو » حيث كانت أمّ « كوكتو » تعامل أصدقاء ابنها الصعاليك باهتمام .

وفى خريف ١٩١٦ نفسه مرّت فكرة باليه « الاستعراض » الأساسية التى انفرد « كوكتو » بوضعها ، بتحوّلات جوهرية . وهذا أمر غير مستغرب . فمن المستحيل أن يُجمع أولئك الثلاثة ، وكل منهم له رؤيته الخاصة والمتميّزة ، على رؤية واحدة، تذوب فيها كل تلك « الأنَوات » المتضخمة .

وقد بدأت المتاعب فى مرحلة مبكّرة عندما هدّد « بيكاسو » ، الذى لم يكن مستعداً لإضافة أىّ شىء من عنده ، بكتابة صيغة جديدة . « للاستعراض » بتحريض من المؤلف الموسيقى « ساتى » .

وكتب « ساتى » إلى صديقه يقول : « الاستعراض يتغير إلى الأحسن ، من وراء ظهر « كوكتو » ! « بيكاسو » لديه أفكار تعجبنى أكثر من أفكار صديقنا « چان » «وكوكتو » لا يعرف عنها شيئاً . فما الذى يمكن عمله ؟

« بيكاسو » يريدنى أن أستمرّ فى استخدام نصّ « كوكتو » مع أنه سيعمل على وضع نص آخر ، نصّه الخاص ، وهو مذهل وعبقرى !!

إننى أشعر بالعصبية والحزن فما الذى يمكن عمله ؟

ويقول «براون » إن « ساتى » لم يكن فى الحقيقة متوتراً ، بقدر ما كان « كوكتو » نفسه متوتراً عندما علم بما كان خافياً . ولكنه لم يملك إلاّ أن يذعن . وذلك لأنه أولاً : كان أعجز من أن يتصدى لبيكاسو ، وثانياً : كان يرغب فى إنقاذ « الاستعراض » .

هكذا جمع ، كوكتو بين « بيكاسو » و« ساتى » والتقى ثلاثتهم على صعيد العمل المشترك ، وهو فكرة باليه ، « الاستعراض » التى وضعها « كوكتو » ولكن هذه الفكرة ، لو لم يتحمسّ لها دياچيليف ، صاحب فرقة « الباليه الروسى » والامبرزاريو الشهير ، لما كانت قد ظهرت الى الوجود . ويمكن أيضا إضافة هذا القول : ولما كان المسرح الحديث بالصورة التى نعرفها عليه اليوم .

وكان « كوكتو » قد التقى بدياچليف فى ١٩١٢ فراح يلاحقه عارضاً عليه خدماته : « مايسترو » ما الذى أستطيع أن أفعله لك ؟ وكان ردّ « دياجليف » ، أدْهِشْنى . وبعد خمس سنوات ، كتب « كوكتو » بالخط العريض فى كراسة مذكّراته « لنكن مبتذلين » .

وكانت النتيجة « الاستعراض » farade وتُستخدم هذه الكلمة فى فرنسا فى وصف عرض فنانى الشارع المتجوّلين أو العرض الجانبى الذى يقدّمه البهلوانات والموسيقيون ، وغيرهم ، لاجتذاب الزبائن إلى داخل خيمة العرض الأصلى .

وقد انضمّ إلى الشاعر والفنان ، والموسيقى ، فى مرحلة لاحقة الراقص ومبدع عروض الباليه ، الكريو جرافى « ليونيد ماسين » وكان هو الآخر أسطورة زمانه .

لا جدال فى أن المسرح هو قبل كل شىء ، عمل جماعى . أى أنك لا تستطيع أن تنسب نجاح عمل مسرحى إلى فرد من مجموعة الفنانين ، الذين تضافرت جهودهم



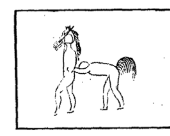
لتحقيق هذا النجاح . وحتى لو تهيأ لعمل ما مخرج عبقرى ، فبدون توفر عناصر تمثيل ، وديكور ، وإضاءة على نفس المستوى وقبل كلّ ذلك : نص جيد ، سنضيع جهود المخرج هباء .

هذه مجرّد بديهية وقاعدة ، لا محلّ للطعن فيها ولكن كما نعرف ، فلكل قاعدة استثناء . وهل هناك مدعاة للاستثناء أقوى من وجود « بيكاسو » بالذات ؟

ولمن يراوده الشك فى تلك الحقيقة التى لا يجادل فيها إلاّ مكابر ، ونحن نعيش ، للأسف ، فى عصر تعلو فيه كلّ الأصوات بالحقائق أحياناً ، بالاكاذيب فى معظم الأحيان ، تحت شعار « ما بعد الحداثة » الذى يسبغ الشرعية على الجميع .

أقول لمن يراوده الشك عليك بزيارة « مركز الرسم » فى « سوهو » بمانهاتن » حيث يقام معرض استعراض « **بيكاسو : من الورق إلى المسرح** . ويضمّ المعرض ، الذى اقيم بالتعاون مع متحف « بيكاسو » فى باريس ، أكثر من ستيّن تصميماً ابتدعها الفنان لعرض الباليه .

وتشمل التصميمات تخطيطات بالقلم الرصاص والحبر لملابس شخصيات المديرين ، تركيبات تكعيبية بارتفاع ١٠ أقدام ورسومات بالألوان المائية والجواش للبهلوانات ، الذكور والإناث ، والستارة الخلفية والمشاهد . ويضمّ المعرض أيضا صوراً فوتوغرافية للإنتاج الأصلى ، بما فيها صورة بانورامية ملونة للستارة ، وتكبيرات للمشاهد ، كما يعرض « مركز الرسم » مخطوطة النوت الموسيقية لإريك ساتى ، ونسخة من كتالوج العرض الافتتاحى الذى كتب مقدمته الشاعر « أبو للينير » .





ولا يملك المشاهد إلا أن يلاحظ لأول وهلة كيف كان « بيكاسو » يحدّد ملامح الشخصية من خلال تصميم الملبس ، بأقلّ وأبسط الخطوط ، وكأنه كان ينقل عن نماذج تتحرّك أمامه .

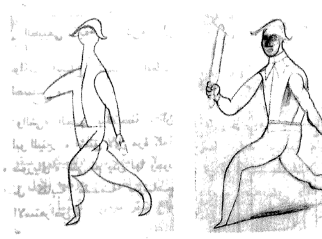
ولعلّ ما يثير الدهشة حقاً أن بيكاسو الذى لم يكن يعرف من المسرح إلاّ السيرك ، غاص مباشرة إلى جوهر المسرح المعاصر الذى حُطّمت فيه العرائس والأقنعة الكهنوتية ، بدءاً من الرمزيين « والفرد چارى » إلى « چان چينيه » ، وإيهام صندوق الوهم . وكان ما فعله هو مجرّد نقل من مشاعره تجاه الخداع البصرى ، من اللوحة إلى المسرح .

لقد كان « بيكاسو » هو صاحب فكرة تجسيد الأصوات ، (التى كانت فى الأصل ستعلن من خلال ثقب فى الستارة الخلفية فضائل كل مؤد) فى شخصيات أكبر من الحجم الطبيعى تُدعى : « المديرون» . ، ويظهر المديرون ، كما صمّمهم « بيكاسو » فى كتل تكعيبية ضخمة لا تبين شيئاً من الممثلين المختفين داخل التركيبة ، كأن أجزاء مقتطعة من الستارة الخلفية راحت تتحرّك على خشبة المسرح . وبذلك استحدث « بيكاسو » بعُداً اقتنع كوكتو بأهميته فى النهاية . فقد شحذ الفكرة الأصلية للصراع بين الوهم والواقع — وهو موضوع « الاستعراض » نفسه .

فالمديرون ، كما استخدمهم « بيكاسو » قطع من الديكور . وهذا هو دورهم بالذات . وبذلك أصبحوا رموزاً للإيهام مكتسبين بذلك نوعاً من الواقعية لن يحققوه إذا اتخذوا صورة واقعية أو كما يقول « هيجل » ليس أصدق من المظهر كمظهر »

وعندما افتتح باليه «الاستعراض» بمسرح «شاتيليه» . بباريس ، يوم ١٨ مايو ١٩١٧ ، لم يكن يحمل من نصّ « كوكتو » الأصلى إلاّ القليل .





ويقول الشاعر « جيوم أبو للينير » فى المقدمة التى كتبها لبرنامج العرض الافتتاحى فى ١٨ مايو ١٩١٧ . « إنها قصيدة مشهدية حوّلها الموسيقى المبتكر إريك ساتى » إلى موسيقى معبّرة بصورة أخّاذة ، صافية وبسيطة ، إلى حدّ أنها فيما يبدو تعكس روح فرنسا رائعة الشفافية .

إن الفنان التكعيبى « بيكاسو » وأشد الكريوجرافيين جسارة « ليونيدماسين » حققا هنا بنجاح ولأول مرّة ، هذا التحالف ، بين فنّ التصوير والرقص ، بين الفن التشكيلى والفن الإيمائى ، إنه بشير فن لاحق أكثر شمولاً .

ولا تناقض فى ذلك فالقدماء الذين لعبت الموسيقى فى حياتهم هذا الدور الهام ، كانوا يجهلون كلية الهارمونى الذى يشكل أساس الموسيقى المعاصرة نفسه .

وهذا التحالف الجديد — وأقول إنه جديد لأنه حتى الآن كانت المشاهد والملابس لا ترتبط إلاّ بوشائج خيالية ، قد تمخّضت فى « الاستعراض » عن نوع من السوريالية ، والتى اعتبرها نقطة الانطلاق لسلسلة كاملة من البيانات العملية عن « الروح الجديد » الذى يفصح عن نفسه اليوم ، والذى من المؤكد انه سوف يستهدف أفضل عقولنا . ويمكننا أن نتوقع منها أن

تحققّ تغييرات عميقة فى فنوننا وعاداتنا عن طريق الحبور الكلّى ، لأنه من الطبيعى ، بعد كلّ شىء ، أن

تواكب إيقاع التقدّم العلمى والصناعى »

والشىء الجديد بالملاحظة ، أن « أبو للينير » اشتق لأول مرة كلمة « سوريالى » التى لم يكن لها وجود قبل كتابة مقدمة برنامج « الاستعراض »

وفيما يتعلق بدور « بيكاسو » بالذات ، يقول « أبو للينير » أيضا : « إن الملابس والمشاهد فى « الاستعراض » تبيّن بوضوح أن هدفها الرئيسى كان أن تُستخلص من الأشياء أقوى شحنة جمالية ممكنة . فقد بُذلت غالباً محاولات لإعادة التصوير إلى أشدّ عناصره عُرياً . وفى معظم أعمال الفنانين الهولنديين ، وفى أعمال « شاردان » وأعمال الانطباعيين ، يكاد المرء يجد أىّ شىء ، عدا التصوير .

إن « بيكاسو » يذهب إلى أبعد مما وصل إليه أىّ منهم . ويتجّلى هذا فى الاستعراض وهو عمل سرعان ما يتحّول فيه شعور المرء الأوّلى من الدهشة إلى الإعجاب . والهدف هنا ، قبل أىّ ، شىء هو التعبير عن الواقع .

ومع ذلك ، فالموتيف لا يُستنسخ ولكن يُعاد عرضه ، بدقة أكثر ، إنه لا يُعاد عرضه ، ولكن بالأحْرى يُوحى به بطرائق التركيب التحليلى الذى يحيط العناصر المرئية لشىء ، وإذا أمكن ، يُحيط شيئا آخر أيضاً ، منهجة متكاملة ترمى إلى المصالحة بين المتناقضات ، عن طريق نبذ أية محاولة لرسم المظهر المباشر للشىء وقد طوّع « ماسين » نفسه على نحو مُثير للدهشة ، لنظام فنّ « بيكاسو » . لقد تعرّف على نفسه فيه ، وأثرى فنه باختراعات مُمتعة مثل خطوات الحصان الواقعية فى « الاستعراض » المكوّن من راقصين اثنين ، أحدهما يقوم بخطوات القدمين الأماميتين والآخر القدمين الخلفيتين .

ويمكن أن يقول المرء ، إن التركيبات الرائعة لشخصيات « المديرين » العملاقة والمذهلة ، قد ساعدت على إعطائه دفعة تحررّ ، بدلاً من وقوفها عقبة أمام خيال « ماسين »

وبالرغم من حماس « أبو للينير » و « إريك ساتى » نفسه لإضافات أو تحويرات « بيكاسو » فى صياغة « كوكتو » الأصلية لفكرة « الاستعراض » ، تعتقد « ديبورا روتشيلد » مؤلفة كتالوج المعرض ، الذى يرقى حقيقة إلى مستوى أطروحة دكتوراه من حيث الجهد العلمى الذى بذلته فى جمع وتحقيق المعلومات ، أنه لولا تدخّل « بيكاسو » و « ساتى » بالحذف والإضافة فى نصّ « كوكتو » لكان العمل النهائى « أكثر وحدة وتماسكاً من العمل الذى نُفّذ بالفعل » .

وقد افتتح باليه « الاستعراض » يوم ١٨ مايو ، ١٩١٧ ، فى وقت لم تُحسم فيه نتيجة الحرب بالنسبة

لفرنسا ، بينما كانت الأنباء السيئة تتردّد فى كلّ مكان .

وكان العرض الافتتاحى للاستعراض مخصصاً لتكريم الجنود الفرنسين المشوّهين وقد جاء لسوء حظّ أصحاب العرض ، فى وقت كان فيه مصير فرنسا نفسه مهدداً .

وكان هذا المناخ النفسى المتوّتر ، ومشهد جرحى الحرب ، كافياً لإسباغ المسرح بغلالة من القلق والاكتئاب . وبدلاً من بثّ الحماس الوطنى فى النفوس الهلعة والقلقة ، كان « الاستعراض » زاخرا بالعناصر الفردية تشبيدات تكعيبية ، بارتفاع ١٠ أقدام تتحرّك حول المسرح وحصان « الفودفيل » ، والموالد أيضاً ، الذى يتقمصه بهلوانان وحاوى صينى يتقاذف الكور ، وفتاة أمريكية نمطية .

ووسط هذا الحشد من الشخصيات المتنافرة تعلو أصوات كورس من الماكينات الكاتبة ، وطلقات مسدس متعاقبة ، وأصداء صليل جرس ، وصفير سفينة بخارية ، وتكْتكات مُبرقات المورْس مُطعَّمة بجمل من موسيقى الراج لإرفينج برلين .

ولا غرابة إذن أن يكون سقوط « الاستعراض » فى عرضه الأول ، فى مناخ توتر قومى ، مُدوّياً !

وائـــل غـــالى

« ديريدا »
وميراث « هيدجر »

تميـزت الحيـاة الفلسفيـة الفـرنسية فى الآونـة الأخـيرة بإصدارات عديدة ومتتالية ومتنوعة للمفكر « **جاك ديريدا Jacques Derrida** » (١٩٣٠ — .....) ، فقد صدر عن دار المنشورات الجامعية الفرنسية كتابه الضخم : (مشكلة الميلاد فى فلسفة هوسرل Le Probleme de la genese dams la Philosophie de Husserl) ، وعن دار جاليليو كتابه الضخم الآخر : (من القانون إلى الفلسفة Du droit a la Philosophie) ، وعن مَجْمـع المتاحف القومية الفرنسية صدر له كتـاب : (مـذكـرات ضريـر Memoires d'aveugle) **وعنوانه** الفرعى : (الأوتوبورتريـه وآثار أخرى L'autoportrait et autres fuines) . كما أعيد طبع كتابه عن « **هيدجر** » ، الذى كان قد نُشر من قبل تحت عنوان : (**عن الروح : هيدجر والسؤال .De l'esprit Heidegger et la question**) . وأعيد كذلك نشر كتابه عن الفن التشكيلى وعنوانه : (**الحقيقة فى الفن التشكيلى La Verite en Peinture**) ، والكتابان الأخيران كلاهما عن دار (**فلا ماريون**) .

وقد صرح « **ديريدا** » فى مقابلة أجراها معه محرر مجلة (الماجازين ليتيرار) فى شهر مارس من هذا العام ، بأن فكره بعيدٌ عن روح المنظومة المعرفية الكاملة المتكاملة ، أى أنه ــ بمعنى آخر ــ لا يعرف النظام المنهجى الصارم . وربما كان فى هذا التصريح ما يغرى بالحديث حول صلة « **ديريدا** » الفكرية بسلفه الفيلسوف الألمانى : « **مـارتـن هيـدجـر Martin Heidegger** » (١٨٨٩ — ١٩٧٦) ، وهى صلة لا يمكن أن تكون هامشية أو جزئية كغيرها من الصـلات والتأثـيرات الفكـريـة الأخرى العديدة التى تسربت إلى فكر « **ديريـدا** » من فلاسفـة ومفكرين مثل : « **جان روسيه** » و « **ميشيل فوكو** » و « **إدموند**

جابيس » و « إمانويل ليفيناس » و « هيجل » .. وغيرهم .

لقد أوضح « ديريدا » فى كتابه الصادر فى شهر مايو ١٩٧٢ من دار (فيتـوى) بـعنـوان : (مـواقف Positions) — وهو عنوان يذكرنا بعنوان أحد كتب « لويس ألتوسير » ، الذى تعرف عليه « ديريدا » فى مدرسة المعلمين العليا موسم ١٩٥٢ / ٥٣) فتتلمذ عليه ثم أصبح زميلاً له فى المدرسة نفسها طيلة عشرين عاما — أوضح « ديريدا » فى هذا الكتاب ، أن مشروعه الفكرى يتمثل فى الإجابة عن جملة الأسئلة التى لم يستطع « هيدجر » الإجابة عنها ، فهو يقول : فى صفحة ١٨ (ما كان ممكنا أن أحاول أى شىء بدون انفتاح الأسئلة الهيدجرية) .

ومحور الأسئلة الهيدجرية فى نظر «ديريدا » هو سؤال : الروح بوصفها شعلة ، أو (الروح — الشعلة) ، أى أن الروح شعلة تشعل نفسها وكلَّ شىء آخر ، لسان نارها يلهبها ويمتد إلى خارجها .

غير أن سؤال الروح — حسب تحليل ديريدا » نفسه — سؤال حـاول « هيدجـر » دائـما أن يتجنبه ، فهو يقـول فى كتاب (الوجود والزمان — ١٩٢٧) ، إننا ينبغى أن نتجنب عـدة مصطلحات ، من بينها مصطلح (الـروح Geist) . وفى عـام ١٩٥٣ ، أى بعد أكثر من ربع قرن من ذلك النص الدالّ ، يتحدث « هيدجر » عن الشاعر الألمانى « تراكل Trakl » . فيقول إنه حرص دائما على اجتناب كلمة الفكرى أو (الروحى Geisting) ، وبدا جليا أن « هيدجر » يحبِّذ ذلك .

وكان « هيدجر » قد استبعد فى عام ١٩٥١ مصطلح (اللاهوت) من معجمه الفلسفى ، وهو مصطلح ذو صـلـة وثيقـة بمصطلـح (الروح) ، فى التقليد الفلسفى ، ثم صرح فى عام ١٩٥٣ ، بأن قضايا (الإيمان) قد تكون مهمة فى حد ذاتها ، لكن لا مكان لها فى مجال الفكر الفلسفى المعاصر ، ذلك أن فكرة (الإيمان) شأنها شأن فكرة (الروح) ، تُعد من بقايا التراث المدرسى وتراث العصور الوسطى .

ويحاول « ديريدا » مع ذلك ، أن يتتبع فكرة (الروح) وتطورها فى اللاهوت الوجودى لدى المفكرين الوجوديين المؤمنين ، وهو الاتجاه الذى وقف ضده « هيدجر » وحاول أن يقوضه ، لكن « ديريدا » يرى أن « هيدجر » حاول أن يستوحى الرصيد الروحانى لعصره فى كتاباته بين عامى ١٩٣٣ — ١٩٣٥ ، وعلى وجه الدقة فى آثاره التالية :

الخطاب الذى ألقاه عند تنصيبه رئيسا للجامعـة — كتابـه عن الميتافيزيقا بعنوان : (مدخل إلى الميتافيزيقا) ، وهو المدخل الذى مهَّد للمحاضرة المعرفة باسم : (ما الميتافيزيقا) — مؤلفه الضخم حول « نيتشه » . وقد ظل الرصيد الروحانى لعشرين عاما أخرى بعد هذه المؤلفات ، مصدرا حيا من مصادر « هيدجر » خاصة فى كتـاباتـه عن « شيلينـج » و « هولدرلين » و « تراكل » .

إن اهتمام « ديريدا » منذ بداية السبعينيات بفكرة (الروح) خلال بعض قراءاته للنص الهيجلى ، كان منطلقه الثابت للحفر فى جذور الهوية الفلسفية والهوية الوطنية والقومية للفلسفة ، يتجلى ذلك أبحاثه : (البئر والهرم : مدخل إلى علاميّة هيجـل) و (هوامش

الفلسفة) الصادر عن دار (مينوى) عام ١٩٧٢ ، وكذلك (قرعة الحزن) عام ١٩٧٤ . ولم تكن قراءة « هيدجر » بعد ذلك إلا اختبارا لهذه الأبحاث .

فى هذا السياق من البحث والتنقيب فى تراث « **هيجل** » و « **هيدجر** » ، كانت فكرة (**الروح**) فى نظر « **ديريدا** » ، محكومة بفرضية تقول إن مزيداً من الوضوح ، خاصة الوضوح الملتبس الشعلة الروحية ، ربما يقربنا من بعض اللا معقولات الهيدجرية ، التى لم يرد لها « **ديريدا** » أن تتحول إلى **معقولات** ، مستندا فى ذلك إلى عبارة « **هيدجر** » التى تقول : (**إن ما لا يُعْقَل هو اكبر هدية** Geschenk **يستطيع ان يقدمها الفكر**) .

إن الروح ليست نقيض الطبيعة كما تصورت الميتافيزيقا ، بل هى مصدر تفكيك الميتافيزيقا ، لكنها فى (**الزمان والوجود ـ ١٩٢٧**) ، كانت لاتزال سجينة المعجم الميتافيزيقى ، واقفة مقابل (**الشىء**) أو الحد الميتافيزيقى للشيئية ، وعلى وجه الخصوص شيئية الذات وذاتيتها فى التصور الديكارتى . وهكذا كانت **مقولة الروح** تضم مقولات أخرى عديدة ، مثل **النفس ـ الوعى ـ الشخصية** ، لأن الروح فى النهاية ليست الشىء ، كما أنها ليست الجسد .

تحجب هذه المتقابلات التساؤل حول وجود (**الآنية** **Dasein**) عند « **هيدجر** » ، فالروح والنفس والوعى والذات والعقل والحياة والإنسان ، كلها مقولات مرتبطة بالموقف الديكارتى المبنى على ذاتية (**الكوجيتو**) ، ومعنى ذلك ، أن « **هيدجر** » يرفض فكرة الأصل المطلق للوجود ، فالآنية عنده هى أصل العالم وطينته الخام . ولذا ، ينبغى تفكيك مقولة (**الروح**) للوصول إلى أعماق **الإنسان** اللا روحية واللا نفسية واللا واعية ، وهذه الاعماق هى الكينونة الزمانية للروح (**الزمان والوجود** : **فقرة ٨٢**) .

عاد « هيدجر » بعد ستة أعوام من هذا التحليل فى (الزمان والوجود) ليمجِّد (الروح) عبر التوكيد الذاتى للجماعة الالمانية ، وذلك عبر فكرة القيادة ، أو الزعامة ، فالزعامة روحية بالطبع ، غير أن الزعيم يدّعى انه لا يستطيع أن يقود إلا إذا كانت تقوده أو تحركه (مهمّة) جليلة روحية هى الاخرى . وهكذا لا ينفصم التوكيد الروحى عند (هيدجر) من الطابع الالمانى للجامعة ، لانه سمة بارزة من سمات الشعب الالمانى .

يربط « **هيدجر** » بين القوة وطبيعة المصير الروحى للشعب الالمانى فيقول : (**إن إرادة جوهر الجامعة الالمانية ، هى إرادة العالم ، بمعنى إرادة المهمة الروحية التاريخية للشعب الالمانى**) .

هكذا نرى أن حدَّ **الروح** فى نظر « **هيدجر** » ، يكمن فى التصميم على معرفة ماهية الكينونة ، وهو التصميم الذى يتفق ومبدأ البحث عن **الاصل** ، أى أن **العالم** = **المعرفة** ، ولكن ذلك لا يعنى أن الطاقة الروحية للشعب تنبع فقط من البنية الثقافية الفوقية ، ولا من ترسانة المعارف والقيم العملية ، بل تنبع أساسا من الطاقة العميقة المحافظة على قوى الشعب الارضية والعرقية كمصدر ثورات وقوة تحريك تشمل **انيَّتَه** كلها . من هنا يكون البُعد الروحىّ هو الضمان الوحيد لشموخ الشعب .

هكذا لم يعد مفهوم الروح مرتبطا بمفهوم الذات **الميتافيزيقية** ، الأمر الذى لا يتناقض مع ما جاء فى (**الزمان**

والوجود) ، كما يبدو جليًا أن التاريخ يتحدد على مباشر وجوهرى بالطبيعة الروحية ، وما ينطبق على التاريخ ، ينطبق أيضا على العالم .

وعلى الرغم من تحليل « هيدجر » السابق ، فإنه يتفق فى هذه النقطة مع نظرية « **هيجل** » ، ومع ما سيرد فى عمله اللاحق : (**مدخل إلى الميتافيزيقا**) .

ظل سؤال « هيدجر » المحورى ، يدور حول إمكانية إعادة (**الروح**) إلى العالم ، الذى خلا من المذاهب السياسية والفلسفية المثالية الكبرى ، خاصة فى ألمانيا ، فكيف ترتقى **الروح** بهذا العالم من مستوى اللا مبالاة إلى مستوى المسئولية ؟ كيف تذكُره بأهمية سؤال الوجود من جهة ، وبالمهمة التاريخية للشعب الألمانى باعتباره مركز **الغرب** من جهة أخرى ؟ الشعب الألمانىَ فى نظر « **هيدجر** » ، مُكلَّف من قِبَل **الروح** بتخليص العالم من الانحطاط الذى يعيشه ، وهى الفكرة نفسها التى نادى بها من قبل الفيلسوف الألمانى « **فيخته** » فى خطابه السابع إلى الأمة الألمانية . ونستطيع أن نلمس فى كلا الموقفين ، تنكُرا واضحا لمبدأ النسبية الحضارية .

إن « ديريدا » فى عودته إلى تراث « **هيدجر** » ، **لا يعيد النظر فى هذا التنكُر ، بل يسلِّم به كما يفعل فى الغالب كل المفكرين الأوروبيين ، حين يقومون بحصر النهضة الروحية** سلفا ، فى حدود الفكر الأوروبى بشكل عام ، والفكر الألمانى بوجه خاص .

ولا شك فى أن هذه الرؤية ، تغلق الفكر الأوروبى على ذاته ، وتحدُّه بتراثه الخاصّ الضيق ، ذلك التراث الذى يتحول بالنسبة للأوروبى إلى أنموذج مقدّس تلهث وراءه شعوب العالم الثالث ، على الرغم من ظروف حياتها المختلفة ، وواقعها الحضارى المغاير .

نقطة الالتقاء المركزية إذن بين « **هيدجر** » و « **ديريدا** » هى مشروع النهضة الروحية الأوروبية الكبرى على حساب الثقافات والحضارات والخصوصيات المتنوعة والمختلفة الأخرى . هى بالتالى نهضة مطبوعة بطابع التناقض ؛ فمن جهة هى مغلقة أمام الحلول التى تقذفها الفلسفات الميتافيزيقية التقليدية ، ومن جهة أخرى لا تخرج عن نطاق الفلسفات الدوجماطيقية القديمة ، لأنها ترفض الحوار والانفتاح وتدّعى امتلاك الروح الأوروبية لكامل عناصر النهضة العالمية .

وربما كان فضل « ديريدا » ، أنه ظل واعيا بهذا التناقض .

مؤلفات « ديريدا » التى لم تُذكر ضمن النص :

- « أصل الهندسة » كتاب إدموند هسّرل الذى نشره جاك ديريدا عام ١٩٦٢ ، وترجمه وقدم له .
- « يقع على علم النحو » (١٩٦٧) .
- « الكتابة والاختلاف » (١٩٦٧) .
- « الصوت والظاهرة . مدخل إلى مشكلة العلامة فى ظواهريات هسّرل » (١٩٦٧) .
- « حفريات الباطل » (١٩٧٣) .
- « يقع على (التيمة) البارزة التى تبنتها الفلسفة فى الماضى » (١٩٨٣) .

دراسات حول فكر ديريدا :

- ليبس ميشيل ، جاك ديريدا ،
- لارويل فرنسوا ، فلسفات الاختلاف ، (١٩٨٦) .
- كوفمان سارة ، مراسلات ديريدا ، (١٩٨٤) .
- جيوفانا نهيلى دانيال ، الكتابة والتكرار ، (١٩٧٩) .

أصدقاء إبداع

الشعر

استوقفنى ما جاء بافتتاحية العدد السابع (يوليو ١٩٩١) من مجلتكم إبداع ، التى عرض فيها الأستاذ الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى لجمهور الثقافة فى بلدنا العزيز مصر تحت اسم : لاغلبية الصامتة) صاحبة المصلحة ثم تعرض لسلبيات الأسلوب السائد فى ممارسة النشاط الثقافى ..

وقد يكون من الأسباب الجوهرية لتردى الثقافة بصفة عامة غياب النقد الحقيقى وتقاعس الاقلام الشريفة الجادة عن اداء واجبها النقدى ..

لهذا أقترح على مجلة إبداع ان تولى جانبا من اهتمامها للعملية النقدية بإسناد نقد كل عدد ، إلى أحد النقاد المعروفين فتفتح بذلك مجالا أرحب للتذوق والمناقشة وتبادل الآراء ... وترسيخ القيم الفنية والأدبية وإشاعة الحيوية والجدل فى الحقل الثقافى ، مما يساعد أيضا على تنشيط التوزيع ..

أعجبنى مقال الأستاذ الكبير محمود امين العالم ، المبدع دائما ، فى تناوله لرواية إجازة تفرغ كما تميزت قصة (النوم) للأستاذ بدر نشأت بالبساطة والواقعية والحس الإنسانى ... أما الشعر فقد كان أغلبه ميالا إلى الإغراب والغموض .. ثم لماذا لا تنشرون شعرا باللغة العامية ؟ وبعض الدراسات عن الأدب الشعبى ؟ ... لقد أصبح الاحتياج إلى مجلة إبداع ماسا جوهريا بعد ما أشيع عن قرب احتجاب مجلة (شعر) .

إنه من الغريب ألا يكون بمصر بلد الثقافة والإشعاع الأدبى والفنى ، سوى مجلتين أو ثلاث لا تجد من يقتنى أعدادها ، كما نزعت عنها القدرة على تخطى الحدود المصرية ..

تحياتى وإعجابى بمجلة إبداع فى اتجاهها . وحرصها على التعامل مع نخبة مختارة من الأدباء الموهوبين . فما أحوجنا إلى أن نعيد أمجاد (الثقافة) و (الرسالة) ... محمد امين عوض الله (جدة)

قطـــــــوف

من قصيدة (يقولون)
للشاعرة : مديحة ابو زيد ــ القاهرة

أنا شهر زادُ الأسيرة
وكنت أودُّ الخلاصْ
وأسخرُ ممن يريدون قهرَ العواطف
وأسألُ نفسى طويلا :
لماذا يقيمون تلك الحواجز

بين السماء وبين القمرْ
وبين السحاب وبين المطر
وما بين نهر الحنين وبين الظمأ ،
ضعفتُ ... ضعفتُ .. ضعفتُ
وجرَّح قلبى غثاء الكلامْ
من قصيدة (قصائد
للشاعر : محمد فتحى غريب ـــ القاهرة
ـــ قمرٌ ضائعٌ ينامْ
.. فى سماءٍ شريدةٍ
ـــ وقدومٌ بلا ختامْ
تلك دنياهمُ .. وتلكْ
نشوةُ الحبِّ فى الَحلكْ
من قصيدة (اشتعالات ثار قديم)
للشاعر : « سعد جبر الجحدلى » ـــ جدة
ترجَّل عن الليل
فتَّقْ خيوط الزنازنْ
تمرَّدْ على الأسْر ..
يا ايها المستظلُّ بلونِ السَّديم
ترجل عن الليل ..
شُقَّ الطريق إلى الشمس ..
جرِّدْ حُسامكْ .
من قصيدة (انثى)
للشاعرة : « وفاء جابر عبد الحليم »
القاهرة
دعنى اتخلَّى عن كونى جاريةً
لا تفقهُ غير إشارات الأيدى ..
مهنتها : أن تشعلَ اعوادَ بَخُورٍ
فى هذا المحراب الوثنى
وتُتَمتمَ للربِّ .. لكى يمنح عمرك اعواماً
كى تمنحنى الاماً
وتمارس دورَ السجَّانْ !

دعنى ألمس نفسى
دعنى كى أرْكُلَ هذا الضعفْ
من قصيدة (لماذا الرحيل ؟!)
للشاعر : « محمد خضر عرابى » ـــ جزيرة
شندويل
غريبٌ هو الليل ..
يحمل لونَ السَّوادْ
ولونَ الحدادْ ..
ولكنَّه فى عيون الاحبَّةِ ..
يبقَّى ملاذاً لكلِّ الحكايا ..
ويحفظُ سرَّ العشيقين عند الشروقْ
من قصيدة : (رحلة)
للشاعر : « محمد فهيم شرشر » ـــ سرس
الليان
تدور بى الأرضُ دورتها فى جنونْ
فتبدو أمامى :
نواطيرُ ينسِجُها عنكبوتْ
فتاةٌ يحركها شبقٌ لوابىّ
وذئبٌ يؤذِّنُ
فأرٌ صغيرٌ يقيمُ الصَّلاةَ
يؤمُّ المصلينَ قردٌ عجوزْ
خفافيشُ تبكى .. وبومٌ ينوحْ
وفى آخر الصفِّ .. خلف المصلِّين
تجرى مراسمُ صلبَ المسيح !
من قصيدة (اصطدام)
للشاعرة (هناء فاروق) ـــ القاهرة
وامتدَّ البحرُ بغير ضفاف يثقب جسدى
يأمرنى ان أُعرِّبَ تلك الجملة :
(الجسدُ المثقوبُ يذوبُ بعمق البحر)
لكنى حين رفضتُ
قال : االجسدُ :

مبتدأ مرفوعٌ بالضمَّةْ
المثقوبُ :
صفةٌ للمبتدأ المذكور بتلك الجملةْ
قلت له : والباقى ؟!
فأشار البحرُ بأن اصمتَ .. فصمتُّ
ودعانى كى اخرج من اعماقهْ
.. ففرحتْ
لكنى ما كدتُ اللمُّ اشلائى
حتى صدمتنى ذاتى .. فوقعتْ
وركعتُ على محراب الموج .. اغنِّى
واغنى .. ثم بكيتْ
من قصيدة (امراة تدعى حَقَّة)
للشاعر : « احمد محمد حسن » ـــ قوص

(إذا كان أبو لؤلؤة المجوسّ قد قتل
الخليفة العادل ؛ فماذا عن اللؤلؤة ؟!)
« لؤلؤة » منحَ شيوخٍ قبائلنا
سبَحاً آليَّةْ
زانَ عيونَ العسس بعدُساتٍ
تكتشف السرُّ
اهدى اتراب « سليمى »
ارقى أزياءِ العصرْ
ملأ خيامَ الصهد نسيما عطرياً
كتبَ لكلِّ بغىٍّ حجَّةْ
ولمن شاء .. بخامسٍ زَوجَةْ !
اقطعَ تجَّار الموت ضياعاً من افيون
وعد الأمراء بأن يوقفَ تحويل العملة
.. نحو جيوب الفقراء
حتى لا يزداد الفقرُ ثراء
أمَّن أبناء الليل بإلغاءِ بُدورِ العشاقْ
فصارات كل الأيَّام محاقْ

يقترح علينا الصديق «**محمد أمين عوض الله**» مشكوراً — فى رسالته التى تتصدر هذا الباب — بعض الأفكار الطريفة، وهى على طرافتها، لا تتفق كلها وسياسة المجلة، بينما ينصب اهتمام المجلة على إحياء النقد التطبيقى المتخصص، ومتابعة المبدعين المتميزين، من خلال دراسات مكثفة تحلل أعمالهم، وتصل بينها والقراء وهذا هو ما يقوم به «جابر عصفور» و «**محمود أمين العالم**» و «صبرى حافظ» و «صلاح فضل» و «إدوار الخراط» وغيرهم. أما الشعر العامى، فهو لا يدخل فى سياسة المجلة، لأن هناك موقفا منا ضده، ولكن لأن فتح باب لشعر العامية المصرية مثلا، لا يمكن أن يتم — من حيث المبدأ — إلا إذا فتح الباب أيضا لشعر اللهجات العربية الأخرى وهذا فوق طاقة المجلة لأنه عبء إضافى يعطل مشروعها الأساسى. أما الدراسات المتميزة حول الآداب والفنون الشعبية فلا مانع من قبولها لكى تنشر فى السياق المناسب.

المقاطع التى قدمناها وسوف نحرص على تقديمها تحت عنوان: (قطوف) ليست تقويما نهائيا لأصحاب هذه المقاطع، بل هى على العكس من ذلك، تشجيع على الإبداع وحضّ على الإتقان. إن معظم هذه القطوف مقتطع من قصائد لا تعوزها السلامة اللغوية أو العروضية، ولكن ما يعوزها بالتحديد هو نضج التجربة وانسجامها مع البناء الكلى للقصيدة وحين يتحقق ذلك ستجد القصيدة طريقها للنشر فى متن المجلة.

بريد الشعر يحمل إلينا تجارب عديدة متنوعة وقد تراكم لدينا وافر من القصائد العمودية، وسوف نناقش هذه القصائد فى هذا المكان من العدد القادم. أما القصائد الأخرى فهى موزعة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، غير أنها جميعا — للأسف — غير صالحة للنشر إما بسبب ما فى القصائد التفعيلية من خطأ أو اضطراب عروضى كما فى قصائد «على حداد عافية» من شبرا، «ومدحت عبد المرضى» من القاهرة، وفى قصيدة (**صفحات من الحب**) للصديق «**على محمد إبراهيم**» من الجيزة وفى قصيدة (البيانات) للصديق «على الجبلاوى» من الفيوم، وفى قصيدة (انتحار) للصديق **محمد محمود أحمد** من حلوان، وفى قصيدتى (جنون الأحزان — أحزان قلب) للصديق «**خالد محمد محمود**» من نجع حمادى، وإما بسبب ما فى قصائد النثر من معاظلات تختفى خلف قناع الحداثة، وتكتفى بمسكوكاتها الجاهزة فى العلاقات اللغوية والصورية، وأحيانا فى الصياغة التعبيرية ذاتها، ويصدق ذلك على قصائد الأصدقاء **مصطفى اجماع** من المغرب و «إبراهيم محمد إبراهيم» من القاهرة، و «مسعود حامد» من إمبابة، و «**محمد القلاوى**» ومحمد إبراهيم خليل» من دمنهور.

وتشترك معظم القصائد، التفعيلى منها والمنثور، فى هنات وأغلاط لغوية، سبق لنا أن نبهنا إلى ضرورة اهتمام الشعراء بتلافيها، عن طريق مراجعة قصائدهم وتنقيحها وضبطها، وإننا لنرجو من الأصدقاء أن يعودوا إلى ما سبق أن كتبناه فى عدد ١ / ٧ وفى عدد ١ / ٨ فى هذا المكان.

ردود خاصة

الأصدقاء: «عونى عبد الصادق على» — المنوفية، و «وأم كلثوم بلعيد» — تونس، و «إبراهيم فارس» — القاهرة — نعتذر عن عدم نشر قصائدكم، فمستواها لا يرشحها للنشر، ونأمل أن تتريثوا فى الكتابة، وتهتموا أكثر — فى هذه المرحلة — بالقراءة المتأملة للنماذج الشعرية الرفيعة.

— الصديق: «سعد فاروق».

نشكر لك انطباعاتك الإيجابية، واقتراحاتك المخلصة، وسنحاول أن نأخذ ببعضها بدءا من هذا العدد، خاصة فى ملزمة الفن التشكيلى.

— الصديق: «صلاح الدين فاروق سلامة العايدى»

لقد تسرعت كثيرا فى غضبك الحاد وفى لهجتك الهجومية، ولو تأنيت قليلا، لعرفت أن السطر الخامس — بالتحديد — هو المختل عروضيا، ولما احتجت إلى كل هذا الجهد فى تقطيع القصيدة. فإذا أضفت إلى ذلك، الضعف الفنى للقصيدة، استطعت أن تعلم سبب رفضها، فالمشكلة ليست خطأ عروضيا أو لغويا، فهذا أمر يمكن تداركه وإصلاحه، وأحيانا نقوم بذلك وننشر القصيدة، شريطة أن تستحق ذلك.

القصة

فى البداية نحيى روح فقيدنا الغالى الفنان العظيم يوسف إدريس الذى فقدناه فى الشهر الماضى ، والذى جدد فن القصة القصيرة حين اخلص له وجعله هدف حياته ، وكانت كل قصة جديدة يكتبها هى تجربته الأولى كما قال ؛ يشطب ويضيف ويعيد الكتابة عشرات المرات ، فلعل شبابنا من كتاب القصة يستفيدون من تجربة هذا الرائد الكبير .

ومرة أخرى نطلب من أصدقائنا أن يراجعوا قصصهم قبل إرسالها إلينا ؛ حتى لا نستهلك هذه المساحة الصغيرة المخصصة للبريد فى الشكوك من الأخطاء الإملائية والنحوية . وعليهم قبل ذلك أن يتحلوا بكثير من الصبر والتواضع . وأن نقول لهم اقرءوا جيداً النصوص القصصية التى تنشر فى المجلة ، لأننا نظن أنهم يفعلون ذلك .

والبعض يشكون من إهمال قصصهم ، وهذا غير صحيح ، لأن كل قصة مهما كان كم الأخطاء بها ، ومهما كانت رداءة الخط ، تقرأ بعناية شديدة وبرغبة فى التشجيع ، وبنية نشر القصة إذا كانت صالحة للنشر غير أننا لا نستطيع أن نكرر أسماء فى كل عدد خاصة اسماء هؤلاء الأصدقاء النشطين الذين لا يكفون عن كتابة الخطابات ومعها القصص كما أن بعض القصص لا يمكن الرد عليها ؛ لأنها لا تدخل فى باب القصة بأى مقياس .

● **بشمس ربما تشرق ــ احمد فخرى محمد ــ كلية الآداب قسم فلسفة جامعة القاهرة**

يقول الصديق أحمد فى رسالته مع القصة « .. رجاء من كاتب ناشىء طالما أرسل إلى مجلتكم الغراء قصصا قصيرة كتبها بقلب ينبض مع أعلى نجم فى السماء كتبها وهو يطمع فى نشرها ، وما لاتعلمه يا سيدى أن مجرد نشر هذه القصة سيكون بمثابة قوة دافعة لى لمواصلة المشوار .. » .

وكنا نود أن ننشر هذه القصة ولكن الكاتب اختار منطقة مظلمة جعل بطله يتخبط فى ظلامها بدون سبب ، ثم انهى حياته بعد صفحة ونصف هى كل القصة بالموت بلا سبب كذلك ، إلا أن تكون تلك الأسئلة الصعبة مثل : « لمن نحيا » أو كلام والده « الحياة قصيرة كبيرة والأحمق من يدفن نفسه فيها » أو رؤيته للنساء المتشحات بالسواد هى سبب موته .

ولكن الكاتب يملك أسلوباً متميزاً ، ويمكنه بالتأكيد مواصلة مشواره إذا اختار الموضوع وبعد عن هذه التهويمات العامة .

● **انغام ربيعية .. وإيقاعات خريفية ــ سمير معوض ــ بور سعيد**

« كانت المرأة القابعة على عتبة الدار رهنانة تكاد من فرط سمنتها أن تسد على المارين فى الزقاق كل مسلك .. وأمامها طست نحاس مملوء بحزم نبات الملوخية عكفت فى انهماك على تقطيف اوراقها الخضراء والقذف بأعوادها السندسية الجرداء على الأرض ، فتكومت كومة من هذه وكدس من تلك .. »

هكذا يبدأ الكاتب قصته . وموضوعها يتلخص فى أن راوى القصة كان يبحث عن سكن حتى وجده بالصدفة عند هذه المرأة السمينة ، وفى الليلة الأولى قدمت له طعاما وشاياً ووعدته أن تأتيه بالليل ، فقد كانت وحيدة مثله ، ولكنها لم تأت فنزل هو يبحث عنها حتى وجدها فى غرفتها نائمة .. ميتة ..

والموضوع على غرابته الشديدة ، ليس وحده ما يلفت النظر فى هذه القصة التى تنتهى بموت المرأة بلا سبب ، فالكاتب يبذل جهداً كبيراً حتى يكتب بتلك اللغة التى قرأنا نموذجا لها فى بداية القصة ، ويتجاوز الكاتب كثيراً حدود ما يمكن أن يصدر عن شخصية المرأة التى تجلس فى الزقاق تقطف الملوخية ؛ فهى تقول للراوى حين تقدم له الطعام :

ــ « لقيمات يقمن الأود ، عساك ما برحت على لحم بطنك من مطالع النهار »

أو تدخل معه فى حوار فلسفى عجيب .. ونكتفى هنا بكلامها :

ــ الوحدة تقض مضاجع البشر ــ رحل عنى زوجى وترك لى فراغاً يسكنه الشوق الدائم ــ الإيلاف مسعدة ــ الشعوب والقبائل خلقت لتتعارف »

فإذا وصفها الراوى قال :

« حدجتنى بنظرة حادة بعينيها اللتين تحكيان ليلاً غارت نجومه فصار سواده غربيبا ، وفاقم من غلواء هذا السواد خضاب من الكحل أطرت به جفونها ..

أو قال :

« كل فيها موقع ، حتى لفتة الجيد واهتزاز النهود »

وهو ينظر هنا إلى بيت أبى القاسم الشابى المشهور ، وإن كان القارىء سيعجب كيف يتم هذا التوقيع من امرأة تكاد تسد الطريق بضخامة جسدها ؟

وراء ضعف القصة هذا الولوع الشديد باللغة فى ذاتها وليس بالحدث أو الشخصية إلى جانب اللغة طبعاً ، ويمكن أن يسأل هذا الكاتب بالتحديد : إذا كانت قدرتك اللغوية بهذا الوضوح فلماذا يقع منك الخطأ ؟ كأن تقول مثلا : رشفنا ما فى الأقداح حتى الثؤر » «رحت من توفر أزرع الغرفة جيئة وذهوبياً » أو تعدل عن النصيح فتقول : « تكاد .. أن » ؟

● اختيار دفّان ــ محمد سعد شريف

تناقش هذه القصة مشكلة البطالة التى يعانى منها الشباب وخاصة أولئك الذين تخرجوا من الجامعة وينتظرون العمل سنوات طويلة ، ولكى يجسِّد الكاتب هذه المشكلة يجعل أحد الشباب يتقدم للعمل دفاناً « حانوتى » .. ولكن هذا فى رأينا لم يجسد المشكلة ولم يقنعنا بها ، فهناك كما يعلم الكاتب شباب يضطرون للعمل فى مهن أقل بكثير بالإضافة إلى أن سيطرة الفكرة على الكاتب جعلته يهمل اللغة إهمالاً واضحاً .

● من يوميات عبد الحى ــ وليد سليمان ــ عمان ــ الأردن

لا توجد علاقة بين الجزء الأول من هذه القصة الذى يتحدث فيه الكاتب عن شقاء عبد الحى غير المبرر ؟ والجزء الثانى الذى يتحدث فيه عن زوجة عبد الحى المبتسمة دائما المتحملة فقره وهناك الكثير من الأخطاء التى تهبط بمستوى القصة كقول الكاتب مثلا : يخرج ورقة ويمسح بها قفا بنطاله » أو قوله « لا يوجد معه منديلاً » .

● أبو على الفتوة ــ زكريا محمد عبد الغنى ــ أسيوط

مع كل التقدير للجوائز التى حصلت عليها قصصك كما تقول فإن القصة التى أرسلتها لنا لا تصلح للنشر ، وذلك بسبب التقابل الحاد الذى تصر على أن يكون محورها ؛ فالفتوة الذى يخيف الناس يظهر عاجزاً مقهوراً أمام زوجته ، ولابد أن يتم أمام المرأة التى انخدعت فى مظهره وتركت زوجها الأبله لتذهب إليه .. وستكشف بعد ذلك طبعاً أن زوجها الأبله هذا أفضل من الفتوة بكثير .. أما أن يتم كل ذلك فى لحظة واحدة فينكشف زيف الفتوة وتضربه زوجته ويهرب من الحى كله .. فهذه هى المبالغة التى لا مبرر لها .

● الأصدقاء :

صلاح على سيد ــ المرسى محمد البدوى ــ المحلة الكبرى ــ أبو المعاطى خيرى الرمادى ــ البحيرة . ماهر منير كامل منصور ــ المنصورة ــ محمد عبد الله الهادى أشرف رشاد حسن عيد ــ المحلة الكبرى . أميمة عز الدين الزقازيق . سيد شوقى بنها . شريف حمدى البحيرة . بربينا عبد الغفار ــ تلا . محمد اليامى ــ الرياض . محمد محمود السعيد عبد الوهاب ــ كلية الطب المنصورة

قرئت قصصكم بعناية ، نرجو أن ترسلوا لنا أعمالا قصصية أخرى ، مع ضرورة الالتزام بما قلناه فى البداية .

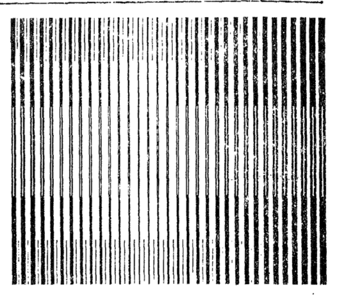
وإلى اللقاء .



- ميكرفــون الجــامع — فؤاد زكريا
- حجر دافىء — صبرى حافظ
- الإبداع وتجديد اللغة — حسن حنفى
- رامــبو فى مصــر — برنار ريشار
- الفــن المغــولى — ثروت عكاشة
- مــدينة الأكــاذيب (قصة) — آدم ليڤلى
- هلوســـــة (قصيدة) — فاروق شوشة

(الفائزون فى مسابقة رامبو)

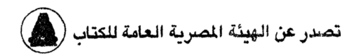
العدد العاشر • اكتوبر ١٩٩١

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٧٥٠ فلس ـ الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا ـ البحرين ٨٠٠ فلسا ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ من الدينار ـ السعودية ١٠ ريالات ـ السودان ٢٣٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينارا ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة ٧٥ سنتا ـ لندن ١٥٠ بنسا نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨،٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

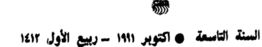
المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون . ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢٩٣ .

الثمن ٥٠ قرشا



هذا العدد



السنة التاسعة ● اكتوبر ١٩٩١ - ربيع الأول ١٤١٢

كفافيس - رامبو .. في مصر .... أحمد عبد المعطي حجازي ٤

● الشعر :

ملوسة .... فاروق شوشة ١٣
المستوصف .... حلمي سالم ٣٧
إيقاعات من الرماد الرابع .... أحمد زرزور ٥٣
الوعلة .... علي الشرقاوي ٧٠
الجُزر .... فاطمة قنديل ٩٦
حالة .... كمال عبد الحميد ١٢٢
(الفائزون في مسابقة رامبو الشعرية) ١٢٥

● القصة :

قيام الواجب .... خيرى شلبي ١٩
ابيض واسود في مترو باريس .... صلاح أحمد إبراهيم ٤٥
المظلة .... ومسيس لبيب ٥٦
مدينة الاكاذيب .... ادم ليفل
ت : أحمد صليحة ٧٤
عشاء للبحر .... عبد الفتاح الجمل ٩٦

● الفن التشكيلي

... ولكن نفسي ، اه ، بيضاء ! .... الفنان طه حسين
أ. ع. حجازي

● المقالات والدراسات :

ميكرفون الجامع .... فؤاد زكريا ٨
تجديد اللغة شرط الإبداع .... حسن حنفي ٢٩
رامبو في مصر .... برنار ريشار ٤٨
« حجر دافىء » تغريبة البنات
والام تجربة الخروج .... صبري حافظ ٦١
انسلاخ الشعر من الاسطورة .... أحمد شمس الحجاجي ٨٢
التصوير الإسلامي المغولي بالهند .... ثروت عكاشة ٩٩

● المتابعات :

من سمير سرحان إلى يوسف إدريس .... جابر عصفور ١٢٦
مهرجان المسرح التجريبي .. إلى اين ؟ .... هناء عبد الفتاح ١٣٢

● الرسائل :

حضارة مصر الفرعونية
هل هي افريقية سوداء ؟ (رسالة نيويورك) ..... أحمد مرسي ١٣٩
التصوير الفوتوغرافي
فن ورسالة (رسالة باريس) .... اسماعيل صبري ١٤٢
كيف يقدم البولون
تشيكوف (رسالة وارسو) .... دورتا متولي ١٤٩
كنوز تراث المهجر (رسالة دمشق) ١٥٢
نحو نظام ثقافي
عربي جديد (رسالة تونس) .... فتحي أبو العينين ١٥٤
□ اصدقاء إبداع ١٦٤

أحمد عبد المعطى حجازى

كفافيس ، رامبو في مصر

نحن هنا فى مصر نحتفل مع اليونانيين بالشاعر كفافيس ، ونحتفل مع الفرنسيين بالشاعر رامبو .

لقد ولد كفافيس فى مصر ومات فيها .. أما رامبو فقد زارها وعبرها مرات ، وحاول أن يجد فيها عملا فلم يفلح . ومن يدرى ؟ ربما اتخذها مهجرا لو توفر له العمل ، ولعل مصر كانت تعيده إلى الشعر الذى هجره وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، قبل أن يغادر فرنسا إلى الشرق ، فلم يعد إليه بعد ذلك أبدا .

ونحن نحتفل بالشاعرين لهذه الأصرة التى تجمعنا بهما ، إن بلادنا كانت لأولهما وطنا ، وللآخر معبرا ومزارا . لكن هناك أصرة أخرى هى الشعر فلو كان كفافيس قد عاش فى مدينة غير الإسكندرية وفى بلد غير مصر لقرأناه وأحببنا ، ولو أن رامبو بقى فى فرنسا ، أو غادرها دون أن يمر بمصر لقرأناه وأحببناه ، فما بالك وقد جمعتنا بهما الأصرتان ؟ !

هذا اللقاء ليس فيه من الصدفة شىء ، فمصر هى بداية الشرق وشرفته على البحر والعالم . وكفافيس ورامبو ليسا سوى حفيدين صغيرين لكاليماخوس الشاعر السكندرى القديم الذى اشتهر بفن الأمثولة Épigramme ، وأبو للونيوس تلميذ كاليماخوس وصاحب الملحمة الشهيرة « بحارة الأرجو » الذين اقتحموا الأهوال ليفوزوا بالفروة الذهبية .

ومثلما ولد كفافيس فى الاسكندرية وعاش فيها طول حياته ، ولد فيها أيضا شاعران من أكبر شعراء إيطاليا فى هذا العصر الحديث ، وهما مارتينى زعيم المستقبلية ، واونجاريتى الذى رأى فيه طه حسين ما يذكره بالشعراء العرب جوابى الصحراء ، وقال

عنه « إنه صوت كالسيل المتدفق يجرف الحصى ، وينذر بنهاية العالم » . وقبل أن يزور رامبو مصر زارها مواطنه الشاعر جيرار دونرفال ، وزارها بعده عديد لا يحصى من الكتاب والشعراء الأجانب . ومثلما زار الشعراء والكتاب الأجانب مصر وعاشوا فيها وتأثروا بحضارتها وثقافتها زار الشعراء والكتاب المصريون مدن أوروبا وتلقوا العلم في جامعاتها واستقر بعضهم فيها والقائمة طويلة من الطهطاوى إلى مصطفى صفوان في فرنسا ، ومن عبد الرحمن شكرى إلى مصطفى بدوى في انجلترا ، وإيهاب حسن في الولايات المتحدة .

هذه التقاليد التى أرستها بلادنا قديما وأحيتها حديثا كادت تكون فطرة فينا ، ولهذا نكون أوفياء لأنفسنا حين نحتضن الآخرين ونحاورهم ، ونتصل بثقافتهم ونتفاعل معها .

حين نرعى هذه التقاليد لا يظل الآخرون آخرين ، وإنما يصبحون نحن ، ونصبح هم ، أو نتحول جميعا فنصبح نحن وهم واحدا متعددا ، أو كلا متنوعا ، وتلك هى ثقافتنا وثقافتهم أيضا ، ضوء يختزن في صفائه البسيط سبعة ألوان .

نعم ، إن ثقافتنا خلاصة ثقافات ، وفي شعرنا الحديث خاصة لغات ولغات ، فإذا سألت عما فيه من كفافيس ورامبو بالذات فإليك هذه الوقائع والأخبار .

لقد كان كفافيس يعد نفسه مواطنا سكندريا ، ويعد الإسكندرية وطنا أول ، وهذا نوع من الولاء ورثه عن أجداده الإغريق الذين جعلوا المدن جمهوريات مستقلة ، ولهذا ظل ملتصقا بمدينته لا يغادرها رغم الدعوات الكثيرة التى وجهت إليه من الأوساط الأدبية في أثينا ، وعلى الأخص من الشاعرين أنجلو سيسيليانوس ، ولا مبروس بروفيراس كما ينبئنا نعيم عطية في مقدمته لديوان كفافيس الذى ترجم فيه عن اليونانية أشعار كفافيس كاملة إلى اللغة العربية .

كما ينبئنا بشير السباعى أن الشاعر السكندرى كان يتابع بحماسة قصائد الشعراء المصريين الذين اختاروا الفرنسية لغة للكتابة ، ومنهم أحمد راسم الذى حياه كفافيس تحية حارة نشرت في العدد الخاص الصادر عنه من مجلة la semaine Egyptienne - الأسبوع المصرى - في التاسع عشر من مايو عام ١٩٢٨ ، ولعلنا ننشر في العدد القادم ماكتبه بشير السباعى حول هذه المسألة ، إضافة إلى متابعة نقدية لترجمة نعيم عطية لأشعار كفافيس .

وإذا كان الغموض يحيط بمعرفة كفافيس باللغة العربية وبالتالى بمعاصريه من الكتاب والشعراء المصريين الذين كانوا يكتبون بلغتهم القومية وعلى رأسهم شوقى الذى ولد بعد كفافيس بخمسة أعوام ومات قبله بعام - إذا كنا لا نعرف شيئا عن علاقة كفافيس بشعرنا المكتوب بالعربية ، فنحن نعرف أن عددا من شعرائنا المعاصرين قرءوا شعر كفافيس فى ترجماته الإنجليزية والفرنسية وترجموا مختارات منه ، كما فعل صلاح عبد الصبور الذى ترجم له ثلاث قصائد ونشرها فى كتابه « حياتى فى الشعر » ، وكذلك فعلت فى كتابى « مدن الآخرين » إذ ترجمت له قصيدتين أخريين ، ويرى الناقد رجاء النقاش أن امل دنقل متأثر بكفافيس ، وهو رأى يصح أيضا ، وربما صح أكثر على شعراء الموجة الجديدة فى مصر وخاصة حسن طلب ومحمد سليمان . ومن المؤكد أن شعراء عربا آخرين قرأوا كفافيس وترجموا من شعره وتأثروا به ، ففى بغداد ترجمت سلافة الحجاوى كتاب « الرؤيا الخلاقة » للناقد الانجليزى الشهير باورا ، وفيه فصل هام عن كفافيس ، كما فعلت أيضا فى عمان سعاد فركوح فترجمت كتاب بيتر بيين « مدخل إلى كفافيس ، كازانتزاكيس ، ريتسوس » .

أما رامبو فأنا أحيلكم إلى مقالة برنار ريشار المكتوبة خاصة « لإبداع » والمنشورة فى هذا العدد . وهى ترسم لنا بشىء من التفصيل حركة رامبو فى مصر خلال تردده على الإسكندرية والقاهرة .

فإذا انتقلنا إلى الجانب الأدبى فى علاقتنا برامبو وعلاقته بنا رأينا أن الشاعر الفرنسى الذى يحتفل العالم هذا العام بمرور قرن على وفاته . قرأ القرآن الكريم فى ترجمة فرنسية ورثها عن أبيه الذى كان ضابطا فى الجيش الفرنسى المرابط فى الجزائر .

وقد نقش رامبو اسمه على أحد أعمدة معبد الكرنك فى الأقصر وذكر إفريقيا ، وجزيرة العرب ، وبغداد فى قصائده ومنها قصيدة « مدن » التى يقول فيها :

كل الأساطير تنهض ، والظباء
الضخمة تنقض على القرى . فردوس العواصف ينهار ،
والمتوحشون يرقصون فى عيد الليل دون توقف ، وفى ساعة القيت بنفسى فى زحام شارع ببغداد ، حيث غنى الصحاب فرحا بالعمل الجديد ، ادور تحت النسيم المفعم دون ان اقدر على تجنب الأشباح الخرافية للتلال التى كان لابد ان نتلاقى عليها .

أية أذرع طيبة ، وأية ساعة مشرقة تعيد لى هذ المكان الذى تنبع منه حركتى وغفوتى .

وإذا كان رامبو قد فشل فى أن يجد له عملا فى مصر فقد وجده فى عدن ، فأقام فيها كما أقام فى الحبشة ، لكن المشكلة أنه كان قد هجر الشعر قبل أن يغادر فرنسا ، فظل إلهامه العربى والإفريقى روحا هائمة لم يقدر لها أن تتجسد فى شعره . أما شعرنا فقد ظهرت فيه آثار ملموسة من رامبو منذ أربعين سنة على الأقل .

لقد قراه السورياليون المصريون باعتباره واحدا من آباء السوريالية التى كان لها الفضل الأكبر فى إعادة اكتشاف رامبو وبناء شهرته العريضة .

وإذا كان أوائل المصريين الذين عرفوه هم الذين تثقفوا باللغة الفرنسية من أمثال جورج حنين ، وعصمت عاصم ، ودرية شفيق ، ومؤنس طه حسين ، فقد تبعتهم أجيال من الكتاب والشعراء الذين كانوا يقرءون الفرنسية ويكتبون باللغة القومية ، وفى مقدمتهم توفيق الحكيم ، ورمسيس يونان ، ومجدى وهبة ، ومحمود أمين العالم ، وبدر الديب الذى نقرأ فى مجموعته "كتاب حرف الـ ح » قصيدة مهداة إلى رامبو يقول فيها :

رامبو
انا مازلت احلم بقصورك وفصولك
رامبو لا تقس علىّ . لقد تَفَهت حياتى ولكنى احبك .
رامبو كيف خرجت من الجحيم !

لكن القصيدة العربية الحديثة كانت لا تزال تحتاج لعمل كثير حتى تتأثر بشعر رامبو وتنتفع بشطحاته الشاهقة وجنونه الخلاق . وهذا ما تحقق على أيدى أجيال من الشعراء والكتاب والمترجمين العرب الذين نذكر منهم صدقى اسماعيل وخليل خورى فى سوريا ، ورمسيس يونان وشفيق مقار فى مصر . وقد ساهمت هذه الجهود التى لم نحصها فى فتح القصيدة العربية المعاصرة على تأثيرات رامبو ، وهذا ما تحقق فى شعر الجيل الجديد من الشعراء العرب وفى قصيدة النثر بالذات ، وهو ما سوف يظهر لكم حين ننشر القصائد الفائزة فى مسابقة رامبو التى خصصتها « إبداع » لمن لم يتجاوزوا العشرين ، احتفالا برامبو ، واكتشافا للمواهب الشعرية البازغة .

هكذا ، ونحن نحتفل بالذكرى المئوية لوفاة رامبو ، نحتفل بميلاد جيل جديد من الشعراء المصريين !

فــؤاد زكـــريا

ميكــروفون الجـامع

أعتذر للقارىء الحريص على سلامة اللغة العربية من استخدام لفظ اعجمى (الميكروفون) حيث يوجد بديل عربى فصيح لا يثقل على اللسان ولا يمجه الذوق هو (مكبر الصوت) غير أن استخدام اللفظ الأعجمى متعمد ، بل هو مرتبط بالهدف المقصود من هذا المقال . فالظاهرة التى نود أن نحللها هى ذلك المزيج الفريد من الأعجمى والعربى ، من الوافد الغريب والتراثى الأصيـل ، من التكنولـوجى العصرى والإسلامى التقليدى ، الذى يمثله « ميكرفون الجامع »

الميكروفون رمز لحضارة علمية تكنولوجية ، حضارة الغرب الحديث الذى بدأيسعى ، منذ القرن السابع عشر ، إلى كشف قوانين الطبيعة وإيجاد الصيغ الرياضية المعبرة عنها ، ولكنه لم يجعل من هذا الكشف معرفة خالصة ، أى معرفة لأجل المعرفة ، وإنما اتخذ لنفسه منذ مطلع العصر الحديث شعار « المعرفة من أجل القدرة » ، أعنى تسخير المعرفة النظرية من أجل زيادة قدرة الأنسان وسيطرته . وكما يعرف الجميع . فقد مورست هذه السيطرة على الطبيعة أولا ، ثم مورست بعد ذلك مباشرة على الإنسان : أعنى أن العلم نفسه الذى كشف أسرار الطبيعة ، وسمحت تطبيقاته بالسيطرة عليها . هو الذى أعان الغرب على قهر البشر فى مناطق شاسعة من العالم ، فيما أصبح يعرف باسم ظاهرة « الاستعمار » ، وهى كلمة نُسى معناها الأصلى ، الإيجابى ، المشتق من « الإعمار » ، ولم تعد تثير فى الأذهان إلا أشد المعانى سلبية ، بعد أن ارتبطت بالقهر والاستغلال الذى مارسه الغرب المتفوق علميا وتكنولوجيا على شعوب العالم التى لم تكن قد أكتسبت « معرفة من أجل القدرة » .

فى هذا الإطار ظهر « الميكروفون » ، الذى هو ــ شأن كل المخترعات التكنولوجية ــ سليل مجموعة كبيرة من

الكشوف العلمية النظرية ، فى ميدان الفيزياء ، وخاصة علوم الصوت والكهرباء والمغناطيسية ، وما ترتبت عليها من تطبيقات علمية ، جعلته واحدا من أشقاء المذياع والمسجل وغيرها من المخترعات التى غيرت وجه الحياة العصرية . إنه ظاهرة تنتمى ، أصلا ، إلى صميم الحضارة الغربية الحديثة ، ولا تفهم إلا فى ضوء المبادىء الأساسية التى بنيت عليها هذه الحضارة .

ولكن الميكروفون عندنا يستخدم فى « الجامع » ، فى محراب العبادة ، وفى تلك المساحة المكانية التى يعبر فيها الناس المنتمون إلى حضارة أخرى مختلفة كل الاختلاف ، عن أعمق ما فى قلوبهم من مشاعر الإيمان ، ويمارسون فيها مشاعر العبادة التى تقيم جسرا روحيا بين الإنسان فى الأرض والرب فى السماء .

فى « ميكروفون الجامع » إذن تلتقى الثقافتان ، وتفصح كل منهما عن جوهرها ومكنونها . إنه البديل العصرى لذلك النداء الذى ظل يدعو الناس على مدى أكثر من ثلاثة عشر قرنا ، إلى لحظة التواصل الروحانى العميق خمس مرات كل يوم بصوت بشرى يسعى إلى توسيع مداه بالصعود إلى أعلى مكان يمكن تصوره طوال تلك العصور ، أعنى إلى المئذنة . ولكن حراس التقاليد العريقة ودعاة العقيدة الأصيلة يكتشفون أن حضارة اخرى ، لها دين غير دينهم ، وتراث غير تراثهم ، قد اهتدت إلى طريقه مغايرة لنشر الصوت على نطاق أوسع بكثير ، وتضخيمه إلى حد أكبر بكثير ، دون أن يعانى احد مشقة ارتقاء درجات السلالم المرهقة الموصلة إلى المئذنة خمس مرات فى كل يوم ، فرحبوا بهذا الكشف واقتبسوه ، ولم يجدوا غضاضة فى إدخال الأجنبى والأعجمى والوافد والمستورد إلى قدس أقداسهم ، ما دام يجلب لهم الراحة ، ويوفر عليهم كثيراً من العناء

إنها ، كما قلت ، حالة نموذجية لالتقاء ثقافة روحية عميقة الجذور بثقافة علمية مستحدثة . فعلى أى نحو ينبغى لنا أن تفسر هذا الالتقاء ؟

لو طرحنا هذا السؤال على من سعوا إلى هذا الاقتباس ، لكانت إجابتهم المؤكدة هى أنهم استمدوا من ثقافة الغرب العلمية ناتجا من نواتجها ، ولكنهم وظفوه لخدمة عقيدتهم ، ولم ينجرفوا وراء أصحاب هذا الاختراع ، بل لعلهم يرون فى هذا الاقتباس نموذجا لما ينبغى أن تكون عليه علاقتنا بحضارة الغرب : فهى حضارة لا نستطيع أن نتجاهل انجازاتها ، لأنها أصبحت حقيقة واقعة تحيط بالإنسان أينما كان ، ولأن منافعها وقدرتها على تيسير الحياة وإثرائها أمر لا يمكن إنكاره . ولكنها من جهة أخرى حضارة محملة بقيم مغايرة لقيمنا ، ومسايرتها يمكن أن تجلب لمقومات حياتنا الأصيلة أوخم الأضرار . وإذن ، فالحل هو ذلك الذى يقدمه نموذج « ميكروفون الجامع » : فنجلب الاختراع الذى عانت أجيال غربية كثيرة فى سبيل اكتشافه ، إلى ارضنا ، ونزرعه فى تربتنا ، ونوظفه من أجل تثبيت قيمنا وأصالتنا ودعم عقيدتنا . بهذا المعنى يمكن أن يقال ، من زاوية معينة ، اننا هزمنا أولئك الذين اخترعوه ، لأننا بدلا من أن نستخدمه من أجل توطيد أركان الحياة العصرية التى يريدون نشر قيمتها فى بلادنا ، قد اتخذناه وسيلة لتأكيد أعمق العناصر فى موروثاتنا .

هنا يغدو « ميكروفون الجامع » مثلا واحدا لاتجاه كامل له مظاهر متعددة ومتنوعة فى حياتنا المعاصرة - وأعنى به الاتجاه إلى الاستعانة بأحدث مكتسبات

الحضارة الغربية من أجل تدعيم نمطنا الخاص فى الحياة ، والحياة الروحية بوجه خاص ، وهو نمط مغاير لتلك الحضارة الغربية بصورة جذرية . فلدينا مثلا ساعات حديثة ، صنعت فى بلاد لا تدين بديننا ، تشير عقاربها إلى مواعيد الصلاة فى أى مكان فى العالم . وهناك من مبعوثينا فى الخارج من أفنوا سنوات طويلة من أعمارهم فى محاولة لتفسير فواتح الآيات فى القرآن (ا ل م ، ا ل ر ، الخ ...) باستخدام الحاسب الآلى (الكومبيوتر) . وهناك شركات هندسية غربية كبرى يستعان بخبرائها فى تطبيق أحدث الأساليب الإحصائية والهندسية من أجل ضمان السيولة وتحقيق الأمان فى حركة الحجاج بالأماكن المقدسة خلال موسم الحج . والأمثلة عديدة ، غير أنها تشير كلها إلى حقيقة واحدة ، هى أننا لا نجد بأسا فى الاستعانة بأحدث إنجازات التكنولوجيا الغربية من أجل تدعيم أقوى معتقداتنا الروحية وأشدها تأصلا فى أعماق تاريخنا . فنحن نترك الغرب يكابد عناء الكشف العلمى والبحث عن تطبيقاته التكنولوجية ، ويتحمل مخاطر التوصل إلى المبتكرات والمخترعات الجديدة ، وحين نقتبسها منه ، نستعين بها فى دعم نموذجنا الخاص فى الحياة ، وفى تأصيل قيمنا وعقائدنا ، وبذلك تتحقق لنا السيطرة على كل مانقتبس ، ونؤكد أنفسنا بعمق فى مواجهة التفوق العلمى والتكنولوجى للغرب .

هذا ، على الأرجح ، هو التفسير الذى يأخذ به أولئك الذين يحبذون هذا الاقتباس ، فيضعون « الميكروفون » الغربى فى قلب « الجامع » الإسلامى ، ويستعينون به فى تأدية أشد الشعائر الدينية قداسة . ولكن ، هل هذا هو التفسير الوحيد ؟

فى تصورى أننا لو تأملنا ظاهرة « ميكروفون الجامع » من زاوية أخرى ، لا تمثل وجهة نظر المقتبسين أنفسهم ، لبدت لنا هذه الظاهرة فى ضوء مختلف كل الاختلاف . ذلك لأن المقتبسين ، فى الحالة التى نحن بصددها ، منتفعون . أعنى أن « الميكروفون » قد أراحهم من عناء الصعود إلى أعلى المئذنة خمس مرات فى اليوم ، من جهة . كما ساعدهم — من جهة أخرى — على « تضخيم » أصواتهم وتقديمها بصورة تبدو معها كما لو كانت أصواتا تعلو على مستوى البشر ، مما يضفى على الآذان طابعا ملائما للهدف الشعائرى الذى يسعى إلى تحقيقه .

غير أننا لو تركنا المنتفعين جانبا ، وتأملنا الظاهرة بروح أكثر حيادا ، لبدت لنا كاشفة عن متناقضات حضارية صارخة تعانى منها حياتنا المعاصرة ، ويعبر عنها كلها « ميكروفون الجامع » تعبيرا رمزيا ، ولكنه بالغ الدلالة .

فثمة تناقض يكمن فى صميم تفسيرنا لتعاليم الدين ومدى تمسكنا بحرفيته أو ممارستنا للاجتهاد فى فهمه ، ذلك لأن من يستعينون بميكروفون الجامع يبدون فى ذلك قدرا كبيرا من التسامح واتساع الأفق ، ويمارسون قدرا لا يستهان به من التحرر فى مواجهة « تراث طويل الأمد » ظل طوال الجزء الأكبر من التاريخ الإسلامى يؤدى الآذان بالطريقة التقليدية ويستعين بالصوت البشرى المباشر الذى لا يتوسط شىء بينه وبين « آذان » المستمعين . ولكن هؤلاء انفسهم هم الذين يرفضون أن يتزحزحوا قيد أنملة عن التفسير الحرفى حين يتعلق الأمر بمسائل مثل رؤية الهلال ، وهل يكون بالعين المجردة أم بالحسابات الفلكية ، أو مثل إعطاء المرأة بعض الحقوق الإنسانية فى قوانين الأحوال الشخصية .

ولو طبقنا على « ميكروفون الجامع » نفس المعايير المتزمته التي تطبق في الحالات الأخرى ، لكان من الواجب - بناء على هذه المعايير ذاتها - أن نجد من يرفضه رفضا قاطعا ، فيقول : إن هذه بدعة لم يعرفها الإسلام طوال تاريخه ، أو أن هذا اختراع جاء من بلاد الكفار ، وإذا جاز استخدامه في أغراض الترفيه واللهو فإن إدخاله في أماكن العبادة وإقحامه في صميم شعائرنا المقدسة ، حرام في حرام ، وربما قال قائل إن الصوت البشرى الطبيعي الذي ظل ينبه الناس إلى مواعيد الصلوات الخمس عبر قرون عديدة ، يحمل نغما عاطفيا وانفعاليا مباشرا ، ويصل بين قلب المؤذن وقلب المؤمن المصلى ، على نحو يعجز عنه ذلك الجهاز المصطنع الذي يقحم نفسه بين هذا وذاك .

غير أننا ، في واقع الأمر ، لا نسمع اعتراضا واحدا يوجه إلى « ميكروفون الجامع » على هذا النحو ، مع أن هذا هو السلوك المتوقع من المتزمتين والمتمسكين بحرفية التراث لو شاءوا أن يكونوا متسقين مع أنفسهم . فهنا يصبح التجديد الذي يصل إلى حد البدعة مقبولا ، وفي الحالات الأخرى يغدو مرذولا ، ولو تساءلنا عما أحدث الفارق بين هذا وذاك لوجدنا أنفسنا مضطرين إلى القول إن أصحابنا يتساهلون فيما يحقق لهم مصلحة (الجلوس باسترخاء في ساحة الجامع بدلا من عناء صعود الدرج مرات عديدة كل يوم) ، على حين أنهم يتشددون ويتزمتون حين يتعلق الأمر بمصلحة الآخرين .

على أن التناقض الأكبر هو ذلك الذي تكشف عنه **النتائج المترتبة على استخدامنا لهذا الاختراع الحديث في أداء أهم شعائر العبادة في عقيدتنا. ذلك لأن الغرب ، الذي ابتدع هذه الاختراعات ، كان منذ بدء اتباعه لمبدأ** المعرفة من أجل القدرة ، يستهدف توسيع نطاق القدرة الإنسانية ، وتوفير طاقة الإنسان ووقته ، في كل اختراع يتوصل إليه . وهذه النتائج لها ، بطبيعة الحال ، تأثير تراكمي . فإذا أمكن مثلا توفير الوقت والجهد الذي يبذله الباحث في جمع المعلومات والمراجع والمواد العلمية ، عن **طريق الحاسب الآلي ، فإن هذا الباحث سيجد مزيدا من الوقت والطاقة للجانب الابتكاري في بحثه ، مما يؤدي إلى ارتفاع مستوى هذا البحث ، فينعكس ذلك إيجابيا على مستوى الكشوف النظرية أو التطبيقات العلمية التي يقوم بها هو وأمثاله ، ويؤدي ذلك إلى توفير مزيد من الوقت والجهد على الآخرين ، وهلم جرا . ومن هنا فإن الاستخدام السليم للعلم والتكنولوجيا يؤدي إلى حركة تصاعدية لا تنقطع ، في المجتمعات التي تمر بتجربة الكشف والاختراع .**

أما في مجتمعاتنا ، التي تتلقى ثمار هذه التجربة جاهزة ، ولا تعرف الخبرة والمعاناة المرتبطة بالكشف العلمي والاختراع التكنولوجي ، فإن هذه الإنجازات يمكن ، في أحيان غير قليلة ، أن تسفر عن نتائج عكسية ، ولا جدال في إن « ميكروفون الجامع » من أبرز الأمثلة على ما نقول ، فهذا الميكروفون ، الذي هو من وجهة النظر الدينية الخالصة بدعة لم يعرفها الأوائل ولا معظم الأواخر ، يستخدم من أجل إقلاق راحة الإنسان بحرمانه من النوم ومن الهدوء النفسي والعصبي الذي هو شرط ضروري لاستمرار قدرته الإنتاجية . ولو تأملنا تلك الأصوات المتداخلة والمتنافرة ، التي تقضي على جلال فكرة الآذان ذاتها ، والتي تنبعث من عشرات الميكروفونات وتحاصر الإنسان بضجيج يصعب تمييز كلماته ، أو تأملنا تفنن بعض المساجد في رفع أصوات

ميكوفوناتها وإطالة فترة أذان الفجر وما يليها من مدائح وتسابيح ، دون رحمة لمريض فى مستشفى قريب لاشفاء له إلا مع النوم المريح ، أو لعامل يود أن ينال قسطا كافيا من الراحة حتى يستطيع أن يبدأ يومه الجديد بعمل مثمر يعود على أبناء مجتمعه وعقيدته بالخير ويسهم فى تقدم أمته . لو تأملنا ذلك ، لأدركنا مدى تشويهنا لنتائج التكنولوجيا التى نقتبسها دون فهم لأغراضها الحقيقية ، ولتبين لنا أننا يمكن أن نستخدم المخترعات الحديثة لامن أجل القضاء على التخلف ، بل من أجل تأكيده ومضاعفته .

إن « ميكروفون الجامع » رمز مصغر للطريقة التى تتلاقى بها الثقافة الغربية العلمية والتكنولوجية مع ثقافتنا التراثية ، ومن أسف أنه ، فى الوقت ذاته ، مظهر واضح من مظاهر إخفاقنا فى الانتفاع من نواتج العبقرية البشرية من أجل دفع عجلة تقدمنا إلى الأمام . إنه فى كلمة واحدة ، تلخيص بسيط ، واضح ، مكثف ، لأزمتنا الحضارية .

فـــاروق شـــوشـــة

هلـوســة

وأمدُّ عصايَ ،

الكلماتِ المحتقنةَ فى صدأ الأسْرْ

وأشيرُ إلى طيرٍ ما زال يُحلّقُ

رغْمَ سماءٍ قد لوّثها غضب الأرض

وجُوعُ الخلْق

وزيتُ الأوهامِ المحترقة ..

لكنّ الطائر يعرفُ وجهته

الريحُ تشاكسُه

ودخانُ الرعب يسد مسالك رئتيه

ويختنق ، ويمضى

غايتهُ فى أقصى الأرض ، وفى قُرص الشمس
من كلِّ ثقوبِ الدنيا يندفعُ الطائرُ ، ينطلقُ الشعر
هو ذا منسكبٌ
يتلبسّنى
أتلبسّهُ
حالاتٍ ، وقواماً ، وشواغل
يتدافع موجٌ وحشىٌّ يحمل من أصدافِ البحر
ويخلطُ فى لؤلؤه بعض حصاهُ وميراثَ الأيام الأولى
ألمخُ جمجمةً سقطت من جندى لم يعرف من أين أتى
ماذا كانت وجهتهُ
وقضيّتهُ حين يموت ، ويصبحُ بعض طعامٍ للحيتان
وبقايا هيكل ديناصور
تُمسك ببقايا بارجةٍ رنّقها الموت
عالقة فى بعض طحالب مرجانية
سكبت فى الطمى اللاهث بعض أَجنّتها
تُفرخ فى زمنٍ يأتى ، لا نعرفهُ ،
رُعباً يسطو
أو موسيقى تغسلُ طينيّة هذا العالم

ورماديةَ هذا الإنسان
وتعيدُ إلى اللونِ الألوان
محترقاً أبحر ،

طيراً مجهولاً يبحث عن سقف
فى معبد أول مصرى قد أدرك سرَّ الله وسرَّ الكون
فَحنَى من فوق الوادى ــ الرأسَ الشامخ
وانزلق بأحضان البِرْكة
يغتسلُ ، مياهُ النيل مقدسةٌ ،
وسرابُ الأفق يشاغلُه ،
والقلبُ عليل
أغمسُ صدرى فى بعض روائح منْف
أستافُ عبيراً من طيبة
نَفَساً يأتى من حضْنَ البرِّ الغربىِّ
يؤجُّ عبيرَ سلوكِ الشمس
أرحلُ فى زمنٍ مُنْتكسٍ
محترقاً ، أقبضُ جمْرَ السَيْل
وأُصغى لحصى يتدافعُ
لا ألمسُ عقداً فى صدرى

أو أتمثلُ حادثةً يغرق فيها اللؤلؤ فى ثَبج المَوْجِ
ولا أعقدُ ظلَّ مقارنةٍ بين الشاخصِ والمتبدّدِ فى
تلك هيولى تبحث عن خالقها
وكواكبُ تُفضى لمدارات محترقة
ورمادٌ يكملُ دورته فى الجسدِ الحىّ
وأنا
يتمزّقنى خَلْقٌ محكومٌ
بإسارِ السرِّ المختومِ
وتوُجعنى آهٌ مختنقة

حين يفور بأضلاعى جوعٌ جارف
لظلالٍ راحت تتكسّرُ فى أحذية الجنْدِ
تنكسرُ رءوس العشبِ.
وتهوى أعوادُ اليقطين
وتُفرخُ أحزانٌ نيلية
حتى يستحضرنى الحاجز
يُمسك بى ..
هأنذا بعضُ طيور الزينة
مشدودُ الساق إلى قاعدة خشبية

معمولٌ حيث عيون الناس تطالعُ فىَّ جمال الموت
وسرِّ الصمّت
فى بيتٍ عصرىٍ مشهود
أتأمل ما يسّاقطُ من فَضلات الحفْل
يُلقيها من أتخمهم زخمُ المائدةِ
وأغراهم جاهُ السلطان
وأُنادى فى صوت مكتوم :
العصرُ مُدان
عجّل بالرشوة ،
فالأيدى حولك مُمتدّة
واحمل قنبلةً موقوتة
قد تنفجرُ وأنت قريبٌ
أو أنت بعيدٌ سّيان !
العصرُ مُدان
اخرج للسوقِ ،
وخلِّ الصدرَ العارىَ
يستقبلُ عنكَ سهام القوم .
ويُبحرُ فى الأحزان

واشخصْ بالقول ولا تتردّد

ليس على المجنون حرج !

فاغنمْ هذى اللحْظةَ

قد لا تتكررُ أبدا

واحمل سيْفَك ..

ليس لما ترجوه ضمانْ

أحذيةُ الجند على صهواتِ الناسِ

ففيمَ مُبارزةُ الفرسانِ ؟

وفيمَ ملاطفةُ الحُراس ؟

وفيم مُلاعبةُ الأعوان ؟

والراكبُ ، لو يدرى ، مركوبْ !

أطلقْ شكواكَ .. الدارُ أمانْ

مثلُكَ لا يُغريه الوقتُ

ولا تفتنهُ صاحبةُ الإيوانْ !

خيرى شلبى

قيام الواجب

لو كانت المشيخة بتطويل اللحية ، وتقصير الجلباب ، والحرص على أداء كافة الفروض الدينية فى أوقاتها المعلومة ، أو بالتفقه فى علوم الحديث والتفسير والشريعة وما إلى ذلك ، لما استحق أبويا عبد المعطى ابو حسين القزاز من هذه المشيخة مثقال ذرة . إذ أنه لايحمل من هذه الصفات أى شىء على الإطلاق ، ومع ذلك تعطى له ، لله فى لله ، وليس يعرف أى أحد فى بلدتنا ، ولا هو نفسه ، متى درج الناس على تلقيبه بالشيخ ، دون شبهة سخرية أو تريقة أو مقلتة . إلا أن ذلك فيما يبدو قد بدأ منذ وقت بعيد جدا لعله من طفولة أبويا عبد المعطى ابو حسين القزاز . المشيخة تمضى معه فى كل مكان يذهب إليه ، حتى إذا طالعه شخص لم يسبق له معرفته من قبل واضطر لمخاطبته فإنه بتلقائية شديدة يقول له ياعم الشيخ ، ربما لأن سمْت أبويا عبد المعطى أبو حسين فيه شفرة السرّ التى تنطق بالمشيخة على أصولها رغم عدم وجود زبيبة الصلاة فى جبهته . أياً كان الأمر فإن لقب الشيخ قد بات جزءا من اسمه كأنه مدون فى شهادة ميلاده ، ينادى به فى قعداته التى لاتنتهى صبح مساء ليل نهار ؛ وفى سرحاته الليلية التى يدبر فيها الفصولات

الشقية لخلق الله على شطآن الترع والمصارف وغيطان الذرة ، ليمتع نفسه وشلة مارقة من صحابه العابثين مثله بمنظر الفزع يدب فى الناس الآمنين السائرين فى حالهم ،

بمنظر شخص كان يدعى المرجلة فإذا هو ينكفىء فى مسطاح المصرف صارخا من الرعب يبول على نفسه ، بمنظر خفير مغرور بحكم البندقية واللبدة الحكوميتين إذ يتملكه الخوف فيفرغ جعبة ذخيرته الحكومية فى حصير مبروم وواقف فى الجرن يتحرك بفعل خيوط خفية ممسوكة

بأيد تختفى فى مكان بعيد .. هى مسخرة فى مسخرة يموت فيها أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز ؛ يفقد فيها كل وقاره ، بل إنه لايعترف أصلا بما يسمونه بالوقار ؛ لايتورع عن لبس جلابيب النساء ولف الرأس

بطرحهن ليتقمص شخصية النداهه التى يجب أن تتسلل فى الهزيع الأخير من الليل إلى بيت فلان الفلانى تناديه بهمس واعد حلو تدعوه إلى صحبتها لمرافقتها فى أى مكان يشاء : «وعايزاك فى كلمتين صغيرين أنا فلانة مانتاش عارفنى يافلان ؟ !» ؛ فيمضى معه الموعود بالعذاب ؛ يلف به أبعد الغيطان ، وكل الخرائب بحجة البحث عن بقعة آمنة ، حتى يكل صاحبنا من المشى وتأجج الانتظار ، ثم مايلبث حتى يفاجأ بما يثير جنونه ، فيلتفت حواليه منتفضا صارخا كالموتور ؛ فما يكاد يمضى خطوتين حتى يفاجأ بأصبع اخر يحاصره يخالف بجسده ففى اللحظة التى يرتفع فيها صراخه بطلب النجده تكون النداهة قد دفعته إلى عشة نائية : «خش هنا ياحبيب قلبى متخافش ! دانا باهزر معاك !» ؛ وتتركه وتختفى فى الحال . هو ونصيبه حينئذ ، حسب قدرته على الاحتمال ، بعضهم يظل يهذى فى العشة وحده حتى الصباح ؛ بعضهم بارد القلب يخرج بعد فترة ليقفل عائدا إلى داره منتفضا متلصصا يبسمل ويحوقل ويقرأ عدية يس ..

الأعجب من ذلك كيف ينتقل الخبر إلى أهل البلدة فى الصباح الباكر فى حين أن أبويا الشيخ عبد المعطى ابو حسين القزاز لم يؤت فرصة مقابلة أحد يبلغه الخبر ؛ كما أن الموعود بالفصل السخيف ربما لم يفضح نفسه بنفسه بصياح أو جعير ؛ إذ هو فى العادة يبقى نائما حتى الضحى العالى لايستطيع ان يلم نفسه من الفرشة . وهكذا أيضا أبويا الشيخ عبد المعطى بعد أن يفعل فعلته يظل نائما ولا على قلبه خبر بأن الدنيا من وراء ظهره مقلوبة تتحدث عما جرى لفلان الفلانى بالأمس ..

بمجرد خروج الموعود بالفصل البايخ من عتبة داره يجد الحادث يبرق فى أعين جميع من يلتقيهم ؛ الكل يبدو انه يكتم فى نفسه خواطر مثيرة للضحك ، ربما نشط الخيال فضخم الحادث أضعاف أضعاف حجمه ، واضاف له من الصور الممعنة فى المسخرة ماوسعه الخيال ، ولكن حسب درجات العشم ، ومركز الشخصية فى البلد ؛ فلقد يظل الواحد منهم يضحك بعمق غير عابىء بأن صاحبنا قد انجرح أو لم ينتبه ؛ ولقد ينجح فى كتم الضحك حتى يبتعد صاحبنا ، لينفجر حلقه بصوت كحشرجة الكلاب عندما تكشر عن أنيابها لحظة الغضب ـــ فإذا مرّ صاحبنا بمصطبة فى الطريق العمومى بدا الجالسون عليها كأنهم كانوا فى انتظاره من صبيحة ربنا ؛ ويردون عليه السلام بحماسة مبالغ فيها ، ويشددون فى العزومة عليه بكرم حاتمى أن يتفضل الشاى ؛ هيهات أن يفلت منهم بأى عذر أو حتى باصطناع الغضب ، وإن أفلت بمعجزة من أى مصطبة فإن ذلك مستحيل عليه بالنسبة لمصطبة دارنا ، التى ربما هى اشهر مصطبة فى البلدة كلها .

ابويا الشيخ عبد المعطى ابو حسين القزاز هو الراقوبة التى يبيض فوقها المساء رجالا ضاحكين عديدين . الوقت ملكه ؛ فهو يملك أرضا يزرعها أولاده الأشداء الذين هم فى الأصل أولاد أعمامى ، ويدخل ضمنهم فى نظره إخوته الصغار من أعمامى . يقضى النهار على هذه المصطبة يذب الشرّد أو الذباب عن وجهه ، يعيد تبليغ عبارات المؤذن فوق جامع العصاروة القريب من دارنا ، مرسلا كل عبارة بعبارة من عنده تستغفر تدعو بالستر ، تطلب غفران الذنوب تستشفع بالنبى فى رد عذاب الآخرة المتوقع تستهول نيران جهنم الحمراء . ضمن ذلك يوقف أى عركة تنشب ، إذ مهما تعاظم شأن العركة وارتفع اللجاج

بين المتعاركين لدرجة تنذر بطلوع النبابيت ، فإن كلمة واحدة منه — ينطقها بحرقة عظيمة — لابد أن توقفها فى الحال مع أن العمدة نفسه لو ظل ينطق نفس الكلمة طول النهار فلن يأبه له أحد ، وإن لم تنفع الكلمة فشخطة حادة تحسم ؛ فإن لم تبلغ الشخطة سمع الموتورين فقفزة سريعة عن المصطبة يصير بها فى قلب العركة بين الأطراف ، وهو على أتم ثقة أن أحد الطرفين لن يجرؤ على دفعه بعيدا لينقض على خصمه ، بل سوف تتهدل أعصابه فى الحال ، ويمتثل خازيا الشيطان . غالبا مايعود الأطراف كلهم فى نهاية الشوط إلى المصطبة للتحقيق فى أصل السبب وفى حله من جذوره بشاى يشربونه جميعا من براد واحد . فإن لم تكن عركة فإن أبويا الشيخ عبد المعطى لابد أن يجد مايفعله فى قعدته ؛ يرشد الغرباء إلى الطرق الصحيحة الموصلة إلى أغراضهم ؛ يتصيد شروة سمك تفوت بها امرأة صياد تحملها فى طبق أو مصفاة مغطاة بورق الخروع ، فيناديها قائلا : «وريني يا ام فلان !» ، فإذا هى تنزل الشيلة عن رأسها وترفع الورق ؛ فيبسمل ناظرا فى الشروة بعينيه الضيقتين نظرات تعبر شاربه الضخم المنفوش وأنفه المدبب ، تتقبض جبهته المتغضنة تحت عمامة محندقة بشال حول طاقية صوفية

كإصيص مقلوب ؛ ثم يقول : «يلا بالبركه ! وديهم للعيال !» مشيرا بكوعه إلى باب الدار المجاور للمصطبة ؛ يتبع الإشارة بصيحة : «يابت يافكيهة !» فما تكاد أى فكيهة تخف لتلبية النداء حتى يكون قد حدّد السعر الذى سيدفعه ، ويبدأ الفصال من تحته ببضعة قروش ؛ لتظل المرأة تردد خلفه «يفتح الله !» إلى أن يصل لما حدّده فلا يرتفع عليه مليما واحدا . ثم ينصرف إلى تدبير الحيل لتصيد الرجال كى تجلس معه ، بأن يضع صينيه الشاى بالبراريد والأكواب وطبق من القراقيش الناعمة كالبسكويت بجواره على الدوام ، ليقول لكل فائت ألقى عليه السلام : «الشاى أهه !! جاهز وسخن ! حود حود ! والله لتحود !» . لا بأس أن يدخل الشاى الدار للتسخين أو للتجديد طالما أن الضيف قد تم اصطياده ، ترك بلغته على الأرض وتربع فوق الحصير الجميل ومن خلفه المساند الوثيرة .

الشاى يسحب شايات ، والسلام يشد رجالات ، تصير الزّرْبية كلها كمهرجان يومى تحت شمس الأصيل القرمزية كبطن الخيمة المضاءة ؛ تطرح المصطبة ملاحق وقعدات إضافية حولها بحصير على الأرض أو بدكك خشبية عتيقة تنسحب من المندرة مجرجرة إلى جوار المصطبة ؛ تنتعش الحكايات والنوادر والطرف والأخبار ، يتألق الفرافير البارعون فى التشخيص والمقلتة . ياويل من تعرض للفصل البايخ إذا مر لحظتئذ فأر أغلقت عليه المصيدة ؛ إلا أن الجميع بوحى من أبويا الشيخ عبد المعطى يستقبلونه فى جدية كأنهم لم يعرفوا أى شىء عما حدث . وتمرّ لحظات طويلة يأمن خلالها صاحبنا ويطمئن ويندمج معهم فى الحديث الطلىّ وفى الضحك . وفى عزّ اندماجه فى الانبساط يعتدل أبويا الشيخ عبد المعطى فى قعدته ، يميل نحو صاحبنا كأنه يحدثه عن شخص آخر مجهول :

— «يقولون إن هلفا وقع بالأمس فى يد النداهة ! ألا تعرف من هو يافلان ؟ !» ..

عندها يحمر وجه صاحبنا يصير كالكبدة ، يطرق بوجهه إلى الأرض ؛ يحاصره أبويا الشيخ عبد المعطى .

— «وبعد يارجال ؟ ! لقد استفحل خطر النداهة والناس مع ذلك يصدقونها حينما تعود فتناديهم ! أصلها

نداهة بنت حرام تنده لكل واحد منهم بما يريده ويصدقها !» ..

وهكذا ينخرط السامر فى ضحك عاصف ، حتى المضحوك عليه لايجد مفرا من المشاركة فى الضحك على نفسه على كيفية استغفاله ؛ يضحك بصدر رحب ، فى غير حقد أو غيظ ، لأن أبويا عبد المعطى ابو حسين القزاز لابد أن يغسل له صدره أثناء تريقته عليه ؛ يكفى أن ينظر المغيظ إلى أبويا الشيخ عبد المعطى وهو مندمج فى الضحك ، إذ يتحول وجهه الملوح بالشمس إلى وجه طفل غاية فى البراءة والصفاء ، ولاينى يردد خلال ضحكه المنطلق المنفعل بالبهجة والغبطة عبارات متقطعة جذلة تفيض بالحبور والسرور والحب :

ـ «لؤ ..ا .. خذه الـ .. كلا .. م .. مباسطة ! كلنا فى النهاية إخوة مفيش حاجة !! بس و .. لا .. د الـ .. حرام اللى .. سارحين فى البلد دو .. ل .. لازم .. نوقفهم عند حدهم ! دول حيخلصوا على رجالة البلد ! دى مصيبة حلّت علينا !» ..

ويمسح دموع الضحك بظاهريده ! المغيظ الذى صار الآن مستعدا لغفران ما حدث له ؛ لم يعد يغيظه سوى شىء واحد : إنه يكون واثقا بينه وبين نفسه ومن شواهد كثيرة أن أبويا الشيخ عبد المعطى هو الذى فعل به مافعل ؛ فى حين أن أبويا الشيخ عبد المعطى ليس فحسب ينفى عن نفسه التهمة بثقة راسخة الاعصاب ، بل يصب جام غضبه على فاعل مجهول غريب عن بلدتنا برمتها . إلا أن المغيظ فى النهاية لابد أن يمضى وقد اقتنع بشكل ما أن أبويا الشيخ عبد المعطى ليس هو الفاعل مطلقا ؛ فليس من المعقول أن هذا الرجل العجوز الشايب يمكن أن يفعل هذه الأفاعيل الصبيانية الصغيرة الخطرة فى بعض الأحوال ، التى لايفعلها سوى الصياع وقطاع الطريق الغرباء الأشرار ؛ لاسيما أنه غير مستفيد على الإطلاق من فعلها ، وليس يسعى من ورائها إلى مكسب أو سلب أو نهب أو كيد أو انتقام ، اللهم إلا سبيل الضحك فحسب ، كى تظل قعدة المصطبة قائمة على الدوام تؤنس ليالى البلدة بنوادر الأخبار والطرائف ، والأخذ والرد والحديث الشهى بأصوات منطلقة مبحوحة من فرط الحماسة والانفعال البهيج ، حيث الضحكات تدلق من الصدور إلى الصدور بغير حساب .

إنما كل الناس فى بلدتنا دائما أبدا مستعدون لغفران هذه الفصولات التى يفعلها أبويا الشيخ عبد المعطى ؛ إلا أبى المدرس بالبلدة ، وبقية أعمامى الفلاحين ، الذين لا يرضيهم هذا اللعب العيالى من رجل كبير مثله :

ـ «يا أخى اكبر بقى ! بطل شغل المصغرة دى ! ضحّكت علينا اللى يسوى واللى مايسواش !» ..

هكذا كان يقول له أبى فى لحظات الصفاء خاصة بعد تناول العشاء على طبلية واحدة أيام الأسواق والمواسم ، فيؤيده أعمامى كل واحد بكلمة ، حتى أعمامى الأصغر سنا فى عمر أولاده يوافقون على هذا الزجر من أبى ، ولكن بالصمت وهز الرءوس علامة التأييد . لكنهم جميعا ـ بما فيهم أبى نفسه ـ لايمكنُ أن يكونوا جادين فى هذا ، لأنهم يكتمون الضحك حتى وهم يعترضون ، إذ تصحو فى الحال أخبار ونوادر وحكايات بسبب فصولات أبويا عبد المعطى تشد حبال الضحك على آخرها حتى ليستلقى أبى نفسه على قفاه من فرط الضحك ؛ فى حين يفقد جميع أعمامى وقارهم وهم

يخبطون أكفهم على جباههم أو يخلعون الطواقى ليقذفوا بها فى الأرض من شدة الانبساط ؛ فيما يتابعهم أبويا الشيخ عبد المعطى فى جدّية بالغة . فى هذه اللحظة بالذات يتحول إلى شخص آخر تماما ، هو الوحيد الذى لايضحك حينئذ بل يشفى غليله بالنظر إليهم فى استنكار ؛ إمعانا منه فى الإيهام بأنه ليس مسئولا عن هذه الأفاعيل الصبيانية التى يتحدثون عنها ، ولربما يكون أحد الرجال قد اشتكى لأبى بالأمس ؛ وإذ يضطر أبى للتصريح بهذه الشكوى ، يسحب أبويا الشيخ عبد المعطى نفسا من سيجارته الرفيعة ويشوح بذراعه الطويلة نحو الخلاء فيما هو متربع :

ــ «طب أهو فلان الفلانى ده سهران معايا امبارح لادان الفجر ومجابليش أى سيرة للموضوع ده ! ياعم دى ناس بتخاف من خيالها ! بتهر على روحها لو قلت لها : بخ ! وعلى العموم اللى يظبطنى ويمسكنى باليد حلال عليه قتلى !» ..

يعرف أبى أن هذا لن يكون ، لأنه فشل كما فشل كل أعمامى فى ضبط أبويا عبد المعطى متلبسا بإحدى أفاعيله ، مع أنهم تعقبوه كثيرا وسهروا من ورائه طويلا حتى سئموا من حصاره ومع ذلك يسمعون فى الصباح الباكر أن فلان الفلانى قد حدث له بالأمس كيت وكيت ، وجدوه متكوما على نفسه فى مرحاض المسجد ، وجدوه يهذى عند ساقية الوقف ، وجدوه عاريا فى الخرابة ، وجدوه يتسلق دار النصارى بحثا عن كنز مزعوم . حينئذ يكون أبى وأعمامى أول المنطلقين فى الضحك ؛ حتى ليبدو أبى كأنه منخرط فى البكاء الحادّ إذ هو يضحك بصوت مكتوم ؛ يضحك رغما عنه ؛ لاسخرية بما حدث فحسب بل سخرية بنفسه وبإخوته الذين تعقبوا بالأمس أبويا الشيخ عبد المعطى حتى الصباح ومع ذلك أفلت منهم خلسة ليفعل مافعل .

غير أن أبى كان واثقا أن أحدا فى البلدة لن يكره أبويا الشيخ عبد المعطى ، أو يسعى إلى الانتقام منه بأى حال من الأحوال . ولم يكن أبى ليقسوا عليه ؛ فهو فى النهاية أخوه الأكبر . صحيح أن أبى بحكم كونه مدرسا وأفنديا يلقى الاحترام والتوقير من الجميع ، ولا أحد يخاطبه إلا واقفا ؛ إلا أن العين لاتعلو على الحاجب ؛ ثم إن أبويا الشيخ عبد المعطى ــ وهو الأكبر ــ هو أول من يوقّر أبى ، ويقدمه على نفسه فى كل شىء حتى لقد تنازل له عن دور كبير العائلة ، توقيرا للعلم الذى حصله أبى فى المدارس حتى شهادة الكفاءة ، وبالأخص للقرآن الذى يحمله فى صدره .

على أن البلدة كلها ، رغم ضيقها الشديد من فصولات أبويا الشيخ عبد المعطى ، ترخى الحبل دائما إذا ما احتدم العتاب بين واحد منهم وبينه ، حتى لايصل العتاب إلى مرحلة الخلاف ، ويقفز الخلاف إلى العراك ، وهو أمر لايتصوره أحد فى بلدتنا . فإن نسى أحدهم فى غضبة الانفعال وأوشك أن يفقد أعصابه ويسفّ فى الألفاظ ؛ سرعان مايخف الآخرون لتنبيهه ، ففى الحال يموت الخلاف فى مهده قبل أن يتجاوز نطاق فرد لفرد ليصير بين عائلات لايستهان بشأنها .

وفى الواقع ليس هذا السبب وحده مايعتقل الخلاف ويمحوه ؛ إنما السبب الحقيق الذى يعرفه الجميع ويفخر به النجم الأوحد فى بلدتنا ، المتخصص فى فض المنازعات ووأد الخلافات بين الناس ، ليس فحسب بين فرد وفرد ، بل بين بلدة وبلدة . هو فى هذه المهمة موهوب صاحب عبقرية لايدانيه فيها أحد فى بلدتنا أو بلاد العبّ كله .

صاحب حيل بارعة ذكية لاتنتهى أبدا ، وصاحب لسان ذرب طليق ، وعبارات موزونة مشحونة مؤثرة حاسمة ، ليس فيها لتّ أو ثرثرة ولقد تستيقظ الفصول الهازلة فى ذهن من يستمع إليه ــ بل هى مستيقظة على الدوام ــ لكن المستمع ينظر فى عينيه حينئذ فلا يجد فيهما سوى الجدية الباعثة على الشفقة ، والصفاء الباعث على النسيان . ذلك أن كلامه المنطق المحكم الملىء بالصدق والحرارة يملأ دماغ المستمع ؛ إذ أن أبويا الشيخ عبد المعطى يدخل فى الموضوع مباشرة ، فيخترق ذهن المستمع يفاجئه بأنه يعرف مايفكر فيه الآن على وجه التحديد ومايود أن يقوله ؛ يصرح له بأن الرد الحقيقى الأمثل على ذلك يكون كذا وكيت بكل وضوح ، وأين أذنك ياجحا ؟ قال : من هنا ، ويلف ذراعه حول رأسه ليمسك الأذن البعيدة ، تعبيرا عن السخرية من جحا الذى كان بإمكانه أن يلمس بيمناه أذنه القريبة من يمناه . ثم إن أبويا الشيخ عبد المعطى يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية حتى ولو كانت باعثة على الخجل أو الحرج ، لايهمه وجود حريم ، لايخشى من عمدة أو إمام أو شيخ طريقة . ولقد يتحرج الوقورون والوقورات وربما وضعوا أيديهم على آذانهم أو عيونهم من فرط الانزعاج والخجل من لفظ قبيح أو تعبير حاد لم يتعودوه فى أى حديث بينهم ، تقشعر ملامحهم من شدة كتمان الضحك ؛ إلا أنهم سرعان مايكشفون عن أعماقهم الموافقة على هذه اللهجة لأنها رغم شكلها الصارم تريحهم تماما إذ تضع النقط على الحروف تؤكد صدقه إلى حد الأنفة من تجميل الشىء بلفظ موارب أو مراوغ ؛ من هنا فا لمعانى عنده دائما محددة وقاطعة ، خاصة إذا كان الحديث فى أمر تحقيق الحقوق وجلسات المصالحة ؛ ولاينسى أحد أن الفاظه العارية وعباراته الساخرة هذه كثيرا مافثأت غضب المتخاصمين ، فمزجتهم جميعا بضحكة واحدة صاعقة صافية ، يصعب بعدها استئناف لبس قناع الزعل ، ويسهل الاسترسال فى عبارات الأريحية الميالة نحو التصالح . يدعم ذلك أن لديه مخزنا لاينفد من الحكايات القديمة والجديدة تبدو وكأنها من تأليفه يقحم فيها عمر بن الخطاب وسيدنا على وأبا حنيفة والإمام الشافعى أو سيدى إبراهيم الدسوقى أو السيد البدوى ؛

لأن أحدا غيره لايعرفها ؛ وجميع المشايخ المحترفين والمتنورين لم يقرءوها فى مصادرهم وأمهاتها وكلها حكايات تنتهى نهايات محبوكة على الموقف الراهن دامغة صارمة . تحض على الحلم ، وتبين مخاطر الغضب وعواقب الاندفاع وفضيلة الاعتراف بالحق ومكرمة العفو عند المقدرة ، وضرورة انتقام السماء فعلى الباغى تدور الدواير ، والعدالة الإلهية التى بنى عليها الكون ؛ هل اتاكم حديث ذلك الرجل المؤمن الذى نزل ضيفا على أحد معارفه فى غيبته فزاغت امرأته فى عينيهْ وزاغ فى عينيها فهَمَّت به وهَمَّ بها لولا انه تذكر برهان ربه فاستغفر وصان نفسه من الخطيئة ؛ فلما عاد إلى داره رأى زوجه فى حالة اضطراب غير طبيعية فسألها عما يكربها فقصّت عليه كيف أن السقا جاءهم بالماء اليوم فلما شعر أن رب الدار غائب تطاول عليها فغاز لها بمعسول الكلام حتى كاد يستميلها لولا أنها ردته بخشونة ولقنته درسا قاسيا ؛ حينئذ اتعظ الرجل المؤمن وصفق كفا على كف وهو يقول : «دقة بدقة ! ولو زدنا كان زاد السقا !» ؛ نعم ياجماعة ؛ داين تدان ، العين بالعين والسن بالسن والبادى أظلم .. إلى آخر هذه الحكايات والطرائف التى تمتلىء بها جعبة أبويا الشيخ عبد المعطى أبو حسين القزاز ..

كثيرا ما يمر على مصطبته فى عز الليل ناس منهمكون فى المشى بحماسة وانفعال ؛ فإذا هو قائم يعترض طريقهم ، يجبرهم على ردى السلام ، وعلى الطلاق بالتلاته لتشربوا الشاى ، وشاى فى حكاية ، ومثل فى آية ، وموعظة فى حديث ، يمضى الوقت ؛ وفى النهاية ينصرفون وقد داخلهم مايشبه اليقين بأنه كان على علم بانهم ذاهبين لتقليع زرعة او سرقة زريبة أو التربص بغريم ، وأنه عمد إلى تعطيلهم حتى تضيع الفرصة فيثوبوا إلى رشدهم . مهما يكن من أمر فإن قعدته الليلية هذه على المصطبة أمام الدار كثيرا مالعبت دورا فى واد جريمة فى مهدها ، أو فى تدبير مؤامرات تكشف عن طوايا نفوس صافية لنفوس صافية أخرى كانت متخاصمة ، فتعيد وصل ما كان قد انقطع بين نفوس ونفوس ..

مؤامرة بريئة كهذه فضت خلافا بين عزبتين متجاورتين ؛ ومثلها قضت على عداء متحكم بين بلدين .

يعزم على الغداء فى منزله اقطابا من عائلات المتخاصمين دون أن يعلم هذا بحضور ذاك ؛ وعلى طبلية الغداء يتم التصافى بكل الحيل الجميلة والطرق القصيرة . شيئا فشيئا — وبأساليب جهنمية — يسعى للربط بين عائلات المتصالحين حديثا فى مصاهرات ، يغرى هذا بخطبة ابنة ذاك لابنه ، ويساهم فى تذليل اى عقبات تنشأ فى سبيل إتمام الزيجات ، ربما تعهد لنجار الموبيليا بضمان بقية فلوسه ، ربما ابتدع صيغة لكتابة قائمة العفش ترضى الطرفين ، ربما تطوع بمحاسبة المغنين أو الطباخين ، ربما ارسل النقوط خروفا سمينا أو أرديا من الأرز .

الحق كل الحق أن ذاكرة الناس فى بلدتنا اصبحت تربط بينه وبين النقيضين فى صورة محيرة : السعى بين الناس بالصلح ، والسعى فيهم بالهزل والمسخرة . إلا أن عقلاء بلدتنا كانوا يؤكدون أن هذه الأخيرة جزء من تمام الأولى : وبهذا اراحوا انفسهم واعتبروه قرينا لفعل الخير بوجه عام .

لهذا ، لم يكن أحد فى بلدتنا او فى العبّ كله يتوقع ان أبويا الشيخ عبد المعطى ابو حسين القزاز ينتهى هذه النهاية الفاجعة ؛ بل لم يكن ليرضاها له أحد على الإطلاق . ذلك أن أبو الشيخ عبد المعطى ابو حسين القزاز قد قتله اشباه الرجال فى غفلة من الزمن فى فصل هزلى لايقل خرقا ولا طرافة عن فصوله الهازلة التى طالما افتتن بتدبيرها والقيام بتنفيذها بنفسه : كان بكرى خفير التفتيش الغلبان المكسور الجناح قد اشتكى له من خليل البقال ، الذى دأب على مغازلة امرأته الجميلة واغرائها بارتكاب الفحشاء معه أو تطلق نفسها من بكرى لتتزوجه . وكان أبويا الشيخ عبد المعطى يعرف أن وهيبة زوجة بكرى امرأة جميلة بالفعل وتساوى رقبة عشرة مثل بكرى وخليل معا ؛ هكذا يقول له دون حياء ، لكن هذه نقرة وهذه نقرة ، الحق حق ، ونجاسة الذيل سبة للبلدة كلها . وهكذا اقسم ابويا الشيخ عبد المعطى لبكرى خفير التفتيش أن يجعل خليل البقال يتوب عن هذا الفعل على يديه توبة نصوحا ، ليجعلنه يفقد الخلفة ويصبح هو والمرأة سواء . وبعد منتصف الليل ترك جلاسه الساهرين معه على ذمة أن يفعل مثلما تفعل الناس ، ويستنجى ويتوضأ لصلاة الفجر ؛ ثم دخل الدار ، ثم تسلل من الباب الخلفى المطل على الغيطان ، بعد أن لف جسده بالملس الحريمى ولثم وجهه بالطرحة ، وزرق فى الحوارى الموصلة لدار خليل البقال الجديدة المبنية بالطوب الأحمر على شاطىء مصرف نمرة تسعة . وتحت شباك الحجرة التى ينام فيها خليل كمن ابويا عبد المعطى

حتى رأى خليل البقال قادما بعد تشطيب الدكان يتخبط فى الظلام يدوس فوق الكلاب النائمة . ناداه فى همس وغنج : «س خليل ! س خليل !» . ففزع خليل وبصق فى عبّه : «بسم الله الرحمن الرحيم ! مين ؟ !» ..

ـــ «هش ش ش ! وطى صوتك ياسى خليل ! متخافش دانا وهيبة ! جوزى بايت فى التفتيش الليلة وبكره وبعد بكره ! الدار خالية وأمان ! تعال ورايا !» ..

ومضى ابويا الشيخ عبد المعطى كشيخ يتقمع فى الظلام ويطرقع اللبانة فى فمه ـــ كإحدى أبرز سمات وهيبة ـــ ويطرقع بالشبشب فى كعبيه ، ويكاد لبراعته فى التمثيل والتقليد يكون وهيبة بذات نفسها بمشيتها المجبانية المعروفة . ومن خلفه مضى خليل البقال يتراقص من الفرح والغبطة لاهث الأنفاس خشية أن يتوه الشبح من عينيه بين أحراش الحلفاء وأعواد التسيل والبوص وشجر الجزورين ؛ حيث اخترق ابويا الشيخ عبد المعطى ، دروبا مختصرة تخترق غيطانا وحدائق وتعبر قنوات ، تجنبا للخوض فى حوارى وسط البلد حتى لايراهما أحد ؛ مما ضاعف من مصداقية الملعوب ، حيث قد وقر فى ذهن خليل البقال أن المرأة اللعوب جادة فى دعوته والوصول به إلى دارها فى أطراف البلدة من الناحية القبلية .

الذى لم يكن يعلمه أبويا عبد المعطى أن وهيبة كانت قد تواعدت بالفعل مع خليل البقال ولكن بالإشارة فحسب ؛ إذ كانت فى دكانه فى الضحى تشترى شريطا للمبة الجاز نمرة خمسة وذكرت له أن بكرى يبيت الليلة فى التفتيش فى حراسة ماكينة الرى ، وأنها تخشى المبيت وحدها فى الظلام ، ولهذا جاءت تطلب شريطا للمصباح ، فأعطاها الشريط بالمجان ، ونخبة من فصوص اللبان البناتية ، وحفنة من اللب والسودانى والتسلية ، وشريحة من الحلاوة الطحينية . ولم تكن المسكينة تعرف أن زوجها بكرى المكار قد أوهمها بأنه سيبيت فى التفتيش لكى يفاجئها فى الليل ؛ فبعد أذان العشاء صفرت عليها الدار ، ورسم لها ضوء المصباح على الحائط أشباحا من المخاوف ، فتذكرت أن خليل البقال وهو يغمزها بالهدايا قال لها : «يمكن أفوت أشرب الشاى معاكى !» ؛ فردت عليه قائلة : «تشرف ! البيت بيتك !» لأنها كانت واثقة أن خليل البقال لايمكن أن تواتيه الجرأة على فعل شيء كهذا ، وواثقة أن ردها هذا مجرد وأجب كلامى لا أكثر ولا أقل ؛ إلا أنها استعادت ضغطة يد خليل على يدها ، والشبق المجنون فى عينيه ، والحرارة الواثقة فى صوته ، فاقشعر بدنها ، فخشيت أن يركب خليل عقله فيفعلها ويجيء وتكون الفضيحة ، استعادت شريط خليل من يوم مابدأ يعاكسها فتمثل لها شيطانا مجنونا يمكن أن يفعل أى شيء لينام معها بأى شكل ؛ فرأت أن أسلم شيء تفعله أن تقوم الآن فتذهب لتنام مع أمها العجوز الوحدانية فى دارها فى عزبة العبيد ؛ فسحبت الملس فتلفعت به وانطلقت مهرولة إلى هناك . قرب منتصف الليل آن لبكرى أن يفاجيء زوجة ويقطع دابر الشك من نفسه بعد أن فاحت الرائحة فى البلدة ووصلت إليه الأخبار من شهود العيان تؤكد رؤيتهم لوهيبة مختلية بخليل فى ركن قصى من دكانه . كانت ركبه سائبة وقلبه يتقزز من موضعه كلما اقترب من داره ، وبندقية التفتيش تهتز على كتفه فيشدد قبضته على حزامها . فتح الدار فلم يجد زوجه ، فركبه الجنون . سأل الجيران فردا فردا فلم يجد لها أثر عندهم ؛ وأخبره طفل صغير أنه شاهدها واقفة مع خليل البقال عند داره . قرر أن يعاجلهما من اقصر طريق ، أن يخرم من المزارع ليكون فى مواجهة الدار مباشرة ، نفس

الدروب التى سلكها أبويا الشيخ عبد المعطى وهو متنكر فى زى الندامة . كان أبويا الشيخ عبد المعطى ينوى تتويه خليل وتعذيبه فى الغيطان والمصارف بقية الليل حتى يمسخره ويربى له الخفيف ، فجعل يموه على خليل البقال كى يوقعه فى معجنة بشعة على مشارف دار بكرى ، إذ أن الخريجية قد نزحوا كنائف الجامع الكبير منذ ثلاثة أيام فقط فملئوا بالخراء بركة عريضة جافة حتى سووها بالأرض وتركوها لتجففها الشمس فجففت سطحها فحسب . كانت الخطة أن يتركه غارقا فى الخراء حتى اذنيه ويرجع إلى جلاسه على المصطبة كى يستمع معهم إلى صراخ خليل طالبا النجدة بعدما تعيية الحيل .

ولم يكن قد بقى على المعجنة سوى خطوات قليلة حينما لمح ابويا الشيخ عبد المعطى شبح خفير ببندقية معلقة فى كتفه يمشى بانفعال والشرر يتطاير من وقع قدميه على الأرض . حاول ان يدارى نفسه فى جزورينة قريبة . إلا ان الخفير لمحه ، فتتبعه متلصصا ، فإذا بشبح خليل البقال يظهر لاهثا فى البحث عن شبح وهيبة الذى احتجب بالجزورنية ، فصار يهمس مناديا بصوت متهدج : «وهيبة ! رحتى فين يا وهيبة ؟» واتجه إلى الجزورينة ملتحما بشبح وهيبه . حينئذ صرخ فيه بكرى : «استنى عندك يا ابو ديل نجس» . وكان خليل قد امسك بطرف الملس وجذب شبح وهيبة يريد احتضانها حينما رن الصوت فزلزله . ما كاد بكرى يرى الملس الأسود ينسلخ عن جذع الجزوروينة حتى صرخ : «آه يافاجرة !» ، ولم يدر إلا والبندقية قد قفزت مستقرة بين يديه ، واحكمت النشان وافرغت فى الشبحين كل رصاصها فسقطا فوق بعضهما على الأرض جثة واحدة متداخلة الأطراف مختلطة الدماء .

قرب العصر صدر التصريح بالدفن . كان يوما عصيبا مؤلما على عائلتنا كلها . ركبهم الذهول حتى عجزوا عن البكاء وعن فعل اى شىء ، بل انعقدت السنتهم فى حلوقهم وعلاهم الشحوب والحيرة فصاروا كالبلهاء الخرس يتخبطون فى المهانة والخزى . لم يكن فى الوقت متسع لحمل الجثة إلى الدار . كان لابد من التعجيل بالدفن كيفما اتفق ورجال البلدة كلهم فى عز موسم الشغل فى الحقول البعيدة .

اقرب مكان يصلح لتغسيل الجثة وتكفينها وإقامة الصلاة عليها هو جامع سيدنا هارون ، ذلك المسجد العتيق البالغ من العمر خمس مئات من السنين كما هو ثابت فى لوحة منبره العتيق يقع فى مكان معزول وحده خارج مبانى البلدة فى بقعة متاخمة للمقابر — فمع انه افخم مسجد، فى البلدة حيث طراز البناء وطول المئذنة وضخامة قبة الضريح إلا انه كان يبدو كالمنبوذ المكفهر ؛ لايؤمه للصلاة إلا مجموعة قليلة جدا من مجاذيب الطرق الصوفية والدراويش حيث يتيح لهم فرصة الاختلاء بانفسهم لوقت طويل ، انجذابا إلى سيدنا هارون ؛ ذلك الولى الزاهد الذى اقام لنفسه خلوة فى هذا المكان منذ ذلك التاريخ البعيد ، فلما مات دفن فيها ؛ فبعد دفنه زار بعض الموسرين فى المنام وطالبهم ببناء مسجد له ، فامتثلوا على الفور فاقاموا هذا المسجد حول الضريح وصرفوا عليه مبالغ طائلة لكى يجعلوا منه تحفة نادرة ؛ إلا انه قد احيط بالشؤم من اول يوم ، حيث سقط من على سقالاته اثناء البناء ثلاثة من الفواعلية فماتوا ، وحدث خطأ هندسى فى بكية البوابة القبلية فسقطت بعد عامين من بنائه على بعض من كانوا نائمين فى ظله

فماتوا . وإبان بنائه واكتماله حلت بالبلدة غزوات من عسكر من ملل كثيرة نهبت وهتكت وسفكت وخربت ؛ فكان أن هجره الناس هجرانا شبه تام ؛ فخيمت عليه سحابة من الكآبة والمهابة والرهبة ؛ وكان مع ذلك يبدو للقادمين من الطرق الزراعية شيئا جميلا ثمينا يضفى على بلدتنا عراقة وأبهة ، خاصة أنه محاط بخلفية من ابراج الحمام كالقوس يكاد يحتويه في حضنه . وكانت قبة الضريح والمئذنة تغوصان في أحشاء الأبراج يلتحقان بها كأنهما المركز المتميز الذى تتفرع عنه هذه الأبراج البيضاء المستطيلة الشامخة بعشرات المئات من العيون المفتوحة في تشكيلات عديدة . أجيال لاحصر لها من الحمام تربت وتعلمت الطيران فوق هذه المئذنة وهذه القبة حتى استوطنتها بأعداد مهولة . ابدع مشهد في بلدتنا على الإطلاق هو قوس الأبراج وفي قلبه الجامع كخاتم يحيط بحجره الكريم .

عندما شرعوا يغسلون الجثمان فوق الضرابية في الميضاة كان الحزن قد وصل بأبى إلى منتهاه ، حتى سمعته يهذى بالكلام لأول مرة منذ جاءنا الخبر المشئوم . الحزن لم يكن بسبب الموت فحسب ، ولا للطريقة البشعة السخيفة التى تم بها الموت ، إنما لاكتمال الشؤم الفاجع ، بأن يتم تغسيل الجثمان والخروج به من هذا المكان المشئوم خرجة لاتليق ابدا بسمعة عائلتنا ولابقدر ابويا عبد المعطى بالذات وهو نار على علم في العب كله ؛ فكيف يخرج هكذا في يوم خلت فيه البلدة تماما من الرجال ! وكان ابى ينظر إلى الذين يؤدون صلاة الجنازة فيجدهم يعدون على أصابع اليدين ؛ فينكس رأسه في الأرض محمر الخدين متهدل الملامح كالمضروب على وجهه بنعل جزمة قديمة ..

وما كاد النعش ينتصب واقفا في صحن المسجد غير المسقوف حتى انهالت عليه اسراب الحمام بغزارة كالمطر ، تسقط فوقه جماعات جماعات ، تساقط الفاكهة الناضجة من افرع الشجرة في مظاهرة شديدة الصخب من صفق اجنحة ورفرفة وهديل . ما إن ينطلق سرب حتى يحط بدلا منه أسراب تحتل كل بقعة في خشب النعش وفوق غطاء الجثمان ، كأنها اكتشفت لعبة جديدة مثيرة مبهجة . والفقيه الذى أمّ صلاة الجناز راح يرفع صوته ليغطى على لغط الحمام ؛ والمصلون ملخومون متوترون يدفعون عن وجوههم رفرفة الأجنحة ويختلجون من اندفاعها امام وجوههم مباشرة . وحتى بعد أن انتهت الصلاة وتقدم الرجال لحمل النعش لم يجفل الحمام ، بل ظل في مكانه منكمشا انكماشا وادعا إذ يرى نفسه يرتفع بارتفاع النعش فوق الأكتاف . ويهتز النعش بشدة إثر اندفاع سرب على حين غرة ليحتل مكانه سرب آخر . وإذ خرج الموكب الصغير من البوابة القبلية وانعطف على الطريق المؤدى إلى المقابر كان ثمة نعش يتهادى وسط حوالى عشرين رجلا تتسع المسافات بينهم ؛ فكأنهم اعمدة قامت فوقها خيمة عريضة هائلة من اجنحة الحمام ترفرف صاخبة مزغردة صاعدة هابطة في تشكيلات تنسلخ من بعضها لتدور حول بعضها لتعود فتتلاحم تتداخل تتشاكل تملأ الفضاء بنتف غزيرة بيضاء من الريش كالقطن المندوف . وصارت الخيمة تتسع وتمتد لتلتحق بالمقابر المقامة على مرتفع جبلى ، فتختفى الأشباح الصاعدة شيئا فشيئا يخفيها ذيل رداء شديد البياض ؛ فيما يرتفع النعش بغطائه الأبيض فكأنه المنطاد يسبح في السماء معلقا بمظلته بحبال خفية .

حسن حنفى

تجديد اللغة شرط الإبداع

لما اكن كل فكر ، قديم أو جديد ، مقلد أو مبدع ، تعبيراً وإيصالاً ؛ فإن اللغة هى الطريق الى الانتقال من الداخل إلى الخارج ، ومن المعنى إلى الصوت ، ومن الفكر إلى الواقع ، ومن الأنا إلى الآخرين . واللغة كما قال القدماء ثوب الفكر وعن طريق الثوب يمكن النفور من الشخص أو الإقبال عليه ، عدم إدراكه أو الانتباه إليه . وكما قال القدماى أيضا صلة اللفظ بالمعنى صلة البدن بالنفس ؛ فلا تُرى النفس بدون بدن وكذلك لا يفهم المعنى إلا من خلال اللفظ . اللفظ تجسُّد للمعنى وتحقُّق عينى له .

واللغة مجموعة من الألفاظ قبل أن تكون جملا وتراكيب . اللفظ هو الوحدة الأولى التى منها تتركب القضايا . اللفظ بداية اللغة وأساسها الأول . الألفاظ أشبه بسنون ترس يتحرك بها وتحرك غيره من التروس عن طريق أسنانها ، أى عن طريق الألفاظ . والمعنى المحرك للترس ، والترس لا يتحرك ويحرك غيره إلا بالألفاظ وبلغة التشبيه أيضا ، الألفاظ هى أطراف البدن ، والمعنى القلب فيه . والمعنى دون ألفاظ كقلب بلا أطراف .

والاختلاف فى اللغة هو أحد أسباب الخلاف السائد بين الاتجاهات الفكرية الأساسية فى الأمة : السلفية والعلمانية . الفكر السلفى يستعمل لغة بعينها ولا يمكنه التنازل عنها اللغة أخرى بديلة حتى لو أدت نفس المعانى . فاللغة شرعية ، والألفاظ فقهية ، والتحرير الشرعى واجب ولا بديل عنه . بل يمكن القول انه أصبح أسير لغته التى أبدعها سلفا فى ظروف خاصة قد تشبه الظروف الحالية ، والتى تتمثل فى كلتا اللحظتين التاريخيتين : الثالث الهجرى القديم أيام ابن حنبل ، مؤسس السلفية الأول : وأول القرن السادس عشر أى أواخر القرن العشرين أيام الحركة السلفية الحالية منذ محمد بن عبد الوهاب ورشيد رضا فى الأولى صورتها الأولى ؛ أو الجماعات الإسلامية الحالية ، جماعة الجهاد

مثلا ، فى صورتها الثانية . فقد كانت السلفية الأولى والثانية ردًّ فعل على مظاهر التغريب اليونانى الأول والتغريب الأوربى الثانى ، فكل خطاب به القرآن والسنة ، والله والرسول . والشرع والدين ، والحلال والحرام ، والدنيا والآخرة . والنبوة والمعاد ، والإيمان والعمل ... الخ ، فهو خطاب دينى شرعى . وكل خطاب فيه الحرية والديموقراطية ، والشعب والدولة والوطن والمواطن ، والقانون والدستور ، والمجتمع والطبقة ، والتقدم والتنمية والتطور والتغير ، والعقل والعلم ... الخ ، فهو خطاب علمانى .

ويكون السؤال بالنسبة للمبدع مفكرا وسياسيا هو : هل هناك فرق بين شعارات الحركة السلفية ، كما مثلتها جماعة الإخوان المسلمين ؛ ونداءات الحركة الوطنية التقليدية ، كما عرفناهما فى تاريخنا السياسى المعاصر ؟ مالفرق بين **(الله زعيمنا) و (الشعب هو المعلم والقائد والملهم) بين (الحاكمية لله) و (الحاكمية للشعب) ، بين (القرآن دستورنا) و (الحكم للدستور) بين (الرسول قدوتنا) و (البطل صانع التاريخ) بين الجهاد فى سبيل الله اسمى امانينا) و (الكفاح من اجل الشعب) او (النضال فى سبيل الطبقة العاملة) ، بين (تطبيق الشريعة) و (الالتزام بالقانون)** ... المعنى واحد واللغة مختلفة المقصد واحد واللغة متباينة ، وبدلا من الاتفاق على الأهداف والمقاصد يتم الاختلاف والتباين إلى حد الفرقة من أجل اللغة [1]

ولما كانت المعانى مرتبطة بالأشياء والأشياء متغيرة فإن المعانى تتغير تبعا لتغير الأشياء . وبالتالى تتغير أيضا رؤى العالم نظراً لاتساع الإدراك وتغير المنظور . ولما كانت المعانى متغيرة بتغير الأشياء ورؤاها فإن الألفاظ بدورها تتغير بتغير المعانى . والمعانى المتجددة تفرض ألفاظا متجددة بعد أن تضيق عليها الألفاظ القديمة حتى تتفتق هذه الألفاظ فتصبح المعانى عارية من اى ثوب ، وتفرض الفاظا جديدة أشبه بتغيير الثعبان كلما كبر لجلده القديم الذى أصبح عاجزا عن احتواء نماء الجسم وتجدد الحياة .

وكما يفرض الشىء الجديدُ المعنى الجديد ، يفرض المعنى الجديدُ اللفظ الجديد ، فإن اللفظ الجديد يوحى بدوره بمعان جديدة تضاف إلى المعانى القديمة ويبعث على رؤية أشياء جديدة بالإضافة إلى الأشياء القديمة هناك إذن جدل دائرى بين اللفظ والمعنى والشىء . الشىء يتغير فيفرض معانى جديدة له ، وهى تفرض بدورها الفاظا جديدة قادرة على التعبير عن المعانى الجديدة للأشياء المتغيرة . وفى نفس الوقت ، اللفظ يتغير فيفتح افاقا أوسع وأرحب ، ويوحى بمعان جديدة بالإضافة إلى المعانى الجديدة الناتجة عن تغير الأشياء . وفى نفس الوقت تشير هذه الآفاق الجديدة إلى عوالم أخرى كانت غائبة عن الألفاظ القديمة . جدل اللفظ والمعنى والشىء جدل مزدوج من الشىء إلى المعنى إلى اللفظ ، عندما تفرض الحياة المتجددة نفسها على الألفاظ كما يفرض الجسد النامى تطوره الجديد على الثوب الضيق القديم ، ومن اللفظ إلى المعنى إلى الشىء ، عندما يفرض اللفظ الجديد نفسه فيوحى بمعان جديدة لم تكن موجودة مباشرة فى اللفظ القديم ، ويتجه نحو عوالم جديدة كانت محاصرة فى اللفظ القديم . وإذا كان المعنى متوسطا فى كلتا الحالتين فإن الجدل يكون مرة من الشىء إلى اللفظ ، ومرة من اللفظ إلى الشىء ،فالحركة تلتى أولا من الواقع وثانيا من اللغة ، من الحياة أولا ومن الألفاظ ثانيا . وتلك هى حياة الألفاظ .

فإذا طبقنا هذه الافتراضات العامة عن جدل اللفظ والمعنى والشيء على حياتنا الفكرية المعاصرة لمعرفة طرق الإبداع فيها وشروطه ؛ نجد أن ألفاظنا القديمة التى نستعملها فى التعبير عما نشعر به ونفكر فيه ، وفى التداول والتخاطب والتراسل ، هى إما إلهية دينية عقائدية غيبية مثل « الله » ، والرسول « الدين » « الإيمان » . « الجنة » ، « النار » كما هو الحال فى علم أصول الدين ، أو تشريعته قانونية إلزامية مثل الحلال « الحرام » « الحكم » ، الشريعة . كما هو الحال فى علم الفقه أو أخلاقية سلبية مثل « الصبر» ، « الرضـا » « التوكل » كما هو الحال فى علوم التصوف ، أو صورية ميتافيزيقية مجردة مثل « العلة الأولى » ، « الجوهر الفرد » « وأجب الوجود » ، « الصورة المحضة » ، « العقل الفعّال » كما هو الحال فى علوم الحكمة ، وهى ألفاظ لم تعد قادرة على التعبير عن المعانى المتجددة وظروف العصر المتغيرة . فقد اختلف العصر وتغيرت الظروف ولم يعد الزمان هو الزمان . تغيرت الثقافة وتعدّل توازن القوى ، وتبدل نظام العالم . هى ألفاظ لا يفهمها اصطلاحا إلا المتخصصون فى التراث القديم.يفهم بعضا منها الناس لأنها ترسبت فى الثقافة الشعبية وأصبحت جزءا من التفكير اليومى والممارسة العملية . وأصبحت موضع خلاف بين من يتمسك بها ويغلّف بها نفسه ، والحياة تتسرب من بين أصابعه لا يستطيع إيقافها ، وبين من ينفر منها ويحاول إيجاد ألفاظ جديدة تعبر عن المعانى المتجددة بصرف النظر عن اتصالها أو انفصالها عن الألفاظ والمعانى القديمة .

تفقد هذه الألفاظ القديمة قدرتها على التعبير والإيصال لأنها أصبحت مشحونة بما يضادّها من معان وما تشير إليه من موضوعات . وذلك مثل لفظ « الدين » الذى يعنى الآن العقائد والشعائر أكثر مما يعنى الحرية والعدالة ، ولفظ « الله » الذى أصبح يفيد التشبيه بل والتجسيم أكثر مما يفيد التنزيه ، وكذلك لفظ « الشريعة » الذى أصبح يفيد معنى التحريم والقيد والمنع والحرمان والفرض والكره والإجبار ومنع الحريات والقهر والقسوة أكثر مما يفيد معانى الانطلاق والطبيعة والإشباع والحقوق المكتسبة والتلقائية والتحرر والاختيار الحر والرفض والثورة على الظلم والرحمة وحقوق الإنسان وحتى الشعوب . لقد فقد اللفظ القديم معانى الاشتقاقى بل والاصطلاحى والعرفى وأصبح أسير المعنى الشائع الذى نبته الثقافة الشعبية والعادات والأعـراف والتقاليد ، وماروجت له أجهزة الإعلام ، ممّا يضاد المعنى الاصطلاحى والمعنى العرفى القديم الذى كان يفيده اللفظ أولا : فلفظ « الصلاة » لا يعنى مجرد حركة الجسد بل السجود والارتفاع ولفظ الزكاة » لا يعنى الصدقة والتبرع الكمى بل يعنى النماء والزيادة .

فلما تقوقعت الألفاظ القديمة على ذواتها وانجرف تيار الحياة بعيدا عنها ، وأصبحت فارغة من غير مضمون ؛ ظهرت ألفاظ أخرى جديدة أقرب إلى تيار الحياة المتجدد وأكثر تعبيرا عنه ، سياسية اجتماعية فى معظمها لأن العصر هو عصر السياسة . وإذا كان الإنسان حيوانا ناطقا عند القدماء وحيوانا متديناً عند المتوسطين ، فإنه حيوان سياسى عند المحدثين . فسرت لدى المثقفين منا ، خاصة لدى الشباب مجموعة جديدة من الألفاظ مثل الأيديولوجية . والتقدم والتنمية والتطور ، والحرية ، والديموقراطية والشعب والطبقة والكفاح ، والمواطن والدولة ، والمساواة والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان لتستهوى النخبة وتجند الشباب وتثير السلطات فتنقسم الثقافة الوطنية إلى قسمين بسبب الألفاظ : قسم قديم

يستعمل الألفاظ الصورية القديمة ، وقسم جديدة يستعمل الألفاظ ذات المضمون الجديد ، ثم تنقسم الأمة إلى فريقين : فريق محافظ يستمسك بالألفاظ القديمة تمكسه بالكتاب والسنة ، وفريق تقدمي يتمسك بروح العصر وبمقتضيات الحداثة . ويتحول كل فريق إلى حزب سياسى كل منهما يريد الحصول على السلطة ، الأول لتطبيق الشريعة وإقامة حكم الله ، والثانى لتطبيق الديموقراطية أو الاشتراكية أو القومية دفاعا عن حرية الفرد أو العدالة الاجتماعية أو وحدة الأمة .

ولا يعنى ذلك انقسام الألفاظ كلها إلى هذين النوعين المتباعدين المتخاصمين : الألفاظ القديمة والألفاظ الجديدة ، فهناك قسم ثالث يجمع بين القديم والجديد مثل ألفاظ : علم ، وأصل ، وحس ، وعقل ، ودليل ، وبرهان ، وعالم ، وكون ، وحركة . وزمان ، ومكان ، وإنسان ... الخ . وتختلف نسبة هذه الألفاظ فى العلوم القديمة ، فهى أكثر فى علوم الحكمة وفى علوم التصوف وأقل فى علم أصول الفقه وعلم أصول الدين ، فعلوم الحكمة أكثر العلوم ابتعادا عن الألفاظ التقليدية وعلم أصول الدين أكثر العلوم اقترابا منها . وهذا ما يفسر العداء بين الحكماء والمتكلمين ، هذه المجموعة الثالثة هى التى تدل على آخر ما وصلت إليه العلوم القديمة من قدرة على التنظير وصياغة للخطاب العقلى الشامل .

والتحدى أمام الإبداع الفكرى الآن هو الآتى : كيف يمكن تغيير الألفاظ القديمة إلى ألفاظ جديدة تعبر عن المعانى القديمة المتجددة فى ظروف تاريخية متغيرة ؟ كيف يمكن إعادة الوحدة إلى الثقافة الوطنية والجمع بين القديم والجديد ، والتوحيد بين فريقى الأمة والمصالحة بين الإخوة الأعداء ؟

وللإجابة على هذا السؤال يمكن إعطاء أمثلة عديدة من العلوم الإسلامية الأربعة القديمة : علم أصول الدين وعلم أصول الفقه وعلوم التصوف ، وعلوم الحكمة ، طبقا لدرجة كل منها فى استعمال الألفاظ التقليدية ابتداء من الأكثر استعمالا مثل علم أصول الدين ؛ إلى الأقل استعمالا مثل علوم الحكمة . •

ففى علم أصول الدين « لفظ » دين » نفسه لفظ قديم أصبح مشحونا بمعانى العقيدة والغيبيات والجنة والنار والملائكة والشياطين وعذاب القبر ونعيمه ومنكر ونكير ، والصراط والميزان والحوض ، والجنة والنار ، والعذاب والعقاب ، والأنبياء والمعجزات والرسل والكتب المقدسة ، مما يجعله لا يجذب إليه أحدا من المتحمسين لقضايا الأمة ، أو من العقلانيين،فهو ينفر هؤلاء من الدين ، فتتكرر التجربة . الغربية مع الدين : المسيحية نموذجا ، عندما نفسر منها الوعى الأوربى وهو فى بداية نهضته الحديثة . فنظراً لانحسار العقلانية عبر التاريخ منذ قضاء الغزالى على العلوم العقلية ودعوته إلى علوم التصوف وازدواجها بالأشعرية ؛ تقوقع الدين على ذاته وتقلص فى الغيبيات ، حتى انعزل عن الحياة ، إلى أن جاءت الحركات الإصلاحية الحديثة لتعيد إليه مافقد .

أصبح لفظ « الدين » أحادى المعنى يصدق على الغيبيات أكثر مما يصدق على العقليات . وكأن التنزيه والعقل وحرية الاختيار والعقد والبيعة والاختيار ووحدة القول والعمل ليست من الدين فى شيء . فإذا ما جاء التغريب ليؤكد هذا المعنى المتقلص للفظ « الدين » ، الوارد من التجربة الغربية مع المسيحية بالإضافة إلى الارتكان الطبيعى والكسل الذهنى والوهن الإرادى ؛ يفقد لفظ « الدين » معناه ويصبح غير قادر على التعبير عن معانى التجدد التى كانت عالقة به أولا ، فسقطت ولم

يتجدد غيرها ؛ فتجددت الحياة بعيدا عن اللفظ المنزوى فى بطون المتون القديمة والمطمور فى الثقافة الشعبية المكتسبة . إنما اللفظ الأكثر دلالة على معنى الدين هو « لفظ » الأيديولوجية » لأن الإسلام عقيدة تنبع منها شريعة ، تصور يصدر عنه نظام، نظرية فى الاقتصاد والسياسة والاجتماع والقانون والأخلاق تتحول إلى أساليب حياة للأفراد ونظم حكم للجماعات . ولفظة « الأيديولوجية » أكثر استهواء للشباب وللنخبة وأكثر تعبيرا عن روح العصر ، والصراع الايديولوجى فيه . صحيح أنها أعجمية معربة ولكنها مثل ألفاظ القدماء المعربة : موسيقى وفلسفة وأثولوجيا وسفسطة . وهى أكثر تعبيرا عن المضمون القديم والجديد فى آن واحد ، للفظ « الدين » .

وقد أصبح لفظ « الله » نفسه مشحونا بمعانٍ قد تخالف ذاته التى لا يعلم كنهها أحد . فهو الذى ليس كمثله شىء . وكل ما خطر بالبال فالله خلافه . ولكن فى الاستعمال الشائع وفى العرف الاجتماعى وفى البيئة الثقافية ، وحَّدنا بين الله وتصوراتنا له فوقعنا فى التشبيه . وضاع التنزيه الذى لا نعيه من عبارة « سبحانه وتعالى » ومن آية « تعالى الله عما يصفون » ودون أن ندرى معنى التعالى الذى نردده ونكرره أيضا بلا فهم أو تدبر . فالله لا يمكن تصوره لأن التصور وضْع له فى حدود الذهن . والله لا حدود له . ولا يمكن حده لأن الحدّ التام يحتاج إلى جنس قريب وفصل بعيد والله لا نوع له ولا جنس له ولافصل ولا خاصة له ولا عرض عام له ، لأنه جنس الأجناس ، ونوع الأنواع ، وفصل الفصول ، وخاصة الخواص وعرض الأعراض . وبالتالى لا يمكن أن يكون لفظ « الله » لفظا موضوعا فى قضية لأنه لا محمول له ولا يمكن التعبير عنه فى ألفاظ لأن الألفاظ مخلوقه من صنع البشر والله قديم أزلى . ولا يمكن التعبير عنه بصورة ذهنية فالصورة متغيرة طبقا للثقافات ومستوى التعبير الفنى وطبقا للحاجات . فإذا كان لفظ الله يفيد المثل الأعلى أو أعز ما لدى الإنسان وأغلى ما فى النفس فإنه يفيد معانى الحرية عند السجين ، والخبز عند الجائع والماء عند العطشان والعدل عند المظلوم والكساء عند العارى والمأوى عند اللاجىء والوطن عند الشريد ، والأرض عند المحتل . ولا يمكن التفكير فيه لأنه ليس موضوعا للتفكير لا قبليا ، ولا بعديا ، ولا عقليا ، ولا حسّيا ، لأنه دافع على العمل ، ومعيار للسلوك ، توجه فى العالم ، وتفكر فى آثاره وآياته من أجل السيطرة على الطبيعة الخلاقة فى الأرض هو الوعى الخالص كما قال الحكماء والفلاسفة الصورة المحضة والعلة الأولى والعقل الأول . هو الإنسان الكامل أو المثل الأعلى كما قال الصوفية . وهو الشارع عند علماء أصول الفقه . والله محبة كما يقول إخواننا الأقباط . كلها تشبيهات قياسا للغائب على الشاهد .

ويمكن أن يقال نفس الشىء مع لفظ العقيدة أو الإيمان فالعقيدة فى المعنى الشائع تعنى الإيمان المسبق بشىء ما دون برهان أو دليل سابق على العقيدة كشرط للإيمان ، يمكن فقط إيجاد دليل بعدى على صحة العقيدة بعد الإيمان بها ودون أن يكون ضروريا لإثبات هذه الصحة ، ولا لزوم لهذا الدليل إلا لحجاج الخصوم فى حين أنه فى المعنى الاصطلاحى . المفقود و ما لا دليل عليه يجب نفيه . والنظر هو أول الواجبات إيمان المقلد لا يجوز والتقليد ليس مصدرا من مصادر العلم بل هو نفى له . لذلك كان اللفظ الجديد الذى يدل على هذا المعنى المعاصر هو النظرية أو « التصور للعالم » أو « الأساس النظرى » أو « الفكر » . فالنظرية لا تكون كذلك إلا بدليل .

والتصور للعالم أو الأساس النظرى هو معيار السلوك وهو الوظيفة الأساسية للعقيدة . والفكر مقدمة العمل كما أن العقيدة مقدمة للشريعة .

ويمكن أخذ أمثلة أخرى من علم أصول الفقه ، ففى باب الأحكام الشرعية الخمسة لفظ « الواجب » أو « الفرض » يفيد معنى الإلزام الخارجى والقهر والإجبار والطاعة فى عصر يعانى من جميع أنواع الضغط والجبر الخارجى ويتوق إلى الاختيار الحرّ ويرغب فى الثورة والتمرد . ومن هنا فإن لفظ « الإلزام الذاتى » أو الضرورة الباطنية يكون أفضل لأنه نابع من الذات ومن الاختيار الحر ، ويفيد ازدهار الطبيعة ويبرز إمكانات إبداعاتها . وكذلك لفظ « حرام » فإنه يفيد المنع والإبعاد والإزاحة والتحذير فى عصر كله محرمات لا يجوز فيه لأحد أن يقترب مما يريد حتى ولو كان حقا . وبالتالى فإن لفظ « منفِّر » أو ما تعافه النفس يجعل الحرام أكثر اقترابا من السلوك الطبيعى ويفيد تقلص الطبيعة وضمورها بل وفناءها ، وكذلك لفظ « الحلال » الذى ما زال يعنى المصرح به طبقا للشرع ، والمسموح به طبقا للقانون فى المعنى العرفى الشائع فى حين أنه يفيد فى المعنى الاصطلاحى ما يندّ عن التشريع ، لذلك كان لفظ « الطبيعى » أفضل ، فشريعة الحلال تكمن فى الطبيعة التى لا تفُرض عليها شرعية خارجية . وجود الشىء شرعيته ، والرغبة فيه وجوده والبراءة حكم أصلى . والفطرة صنو الوجود . والوجود شرع ذاته .

وفى باب الأدلة الشرعية الأربعة نجد أن لفظ « الكتاب » ولفظ « السنة » . أيضا قد أصبحا فى العرف الشائع يفيدان معانى تكلست وتحجرت حتى أصبحت ضد المعانى الاصطلاحية وضد تيار الحياة المتجدِّد . فالكتاب يفيد فى الاستعمال الشائع كتاب الله الذى يحتوى على كلامه القديم الأزلى المستمدّ من اللوح المحفوظ الذى نزل به جبريل على محمد . وهو معنى يعطى الحد الأقصى دون أن يعطى الحد الأدنى ، يفيد كل ما هو غيبى ويترك كل ما هو عينى .. بضعه فى إطار العقيدة ويخرجه عن نطاق الشريعة . مع أن الكتاب أيضا يفيد الكتاب الحسى الذى بين أيدينا والذى نزل منجما مفرقا طبقا لأسباب النزول والناسخ والمنسوخ . الكتاب بهذا المعنى يشير إلى أولوية الواقع على الفكر . تبدأ الواقعة الاجتماعية أولا كمشكلة تنادى على حل . وتبدأ الحلول من اجتهادات الذهن البشرى ، ويصعب الترجيح والاختيار . فيأتى الوحى مرجحا أحد البدائل على الأخرى . ثم يتغير الواقع ويتبدل ، وتتجدد الحياة وتتطور ، فيعاد قياس الشريعة طبقا لهذا الواقع الجديد وتغير الأزمان ، وتحمّل القدرات ، وإمكانية التطبيق . فلفظ « الواقع » هنا يفيد معنى النص ، ويصف حياته أكثر مما يفيده لفظ « الكتاب » فى عصر ازدهرت فيه الواقعية فى الفكر والأدب وأصبح البعد عن الواقع أحد أسباب الأزمات المتتالية .

وكذلك يكن القول فى لفظ « السنة » الذى أصبح يفيد فى المعنى الشعبى الشائع التقليد والاتباع واقتفاء الأثر والحرفية ويدل على ما تحقق فى التاريخ عند « أهل السنة » و « أنصار السنة » . فى حين أن السنة تعنى نموذج التحقق الأول . أول تجربة فى التاريخ لتحويل الوحى إلى دولة والرسالة إلى نظام . فلفظ « النموذج » لايفيد التقليد بالضرورة بل التجربة المثالية الأولى ، التطبيق الأول ، كما هو الحال فى كل الدعوات فى التاريخ خاصة لدى شعوب تعشق دور البطولة فى التاريخ . فالنموذج الحى يفعل فى التاريخ قدر الوقائع المتغيرة ويظل المعيار فى وعى الأمة مثلا أعلى وقاعدة مثلى فى

السلوك خاصة فى لحظات التشتت والتعثر وتضارب المشارب والأهواء .

لقد ضربت الأمثلة على تجديد اللغة كشرط للإبداع ، من التراث الدينى ، لأنه هو الذى شكل وعى الأمة والرافد الرئيسى فى ثقافتها وفيه تقع أكثر الألفاظ مدعاة إلى تجديدها كشرط للإبداع، فى حين استطاعت باقى العلوم الرياضية والطبيعية والإنسانية الصرفة استعمال ألفاظ عقلية علمية وإنسانية منذ البداية ، بعد تحول الدين إلى نسق عقلى والانتهاء من الاعتماد على الحجج النقلية ، فتم الإبداع فيها . لا إبداع حضاريا عندنا يمكن أن يتم إلا من خلال التراث الدينى ، بداية بتجديد اللغة ، حتى يمكن فك الحصار ، حصار الألفاظ القديمة التى أصبحت قيدا على الفكر وحاجزا يمنع تيار الحياة المتجدد من أن يفيض على الفكر حتى يتجدد بتجدده . حدث ذلك فى الإصلاح الدينى وفى عصر النهضة فى بداية الوعى الأوربى إبّان العصور الحديثة .

ليس الأمر مجرد لعبة استبدال لفظ بلفظ ، تلاعبا بالألفاظ وتشدقا بالحداثة : فاللفظ يوحى بمعنى والمعنى يشير إلى شىء . ليس اللفظ مجرد صورة بلا مضمون بل هو حياة المعنى ، والمعنى روح الشىء . ليس تجديد اللغة كشرط للإبداع مجرد زينة من أجل الاستهواء وجذب الانظار وادعاء الحداثة والعصرية والتجمل فى عصر ازدهر فيه التغريب والولوع بالجديد وبموضات المذاهب الفكرية خاصة لو كان اللفظ معربا منقولا نقلا صوتيا مثل تكنولوجيا ايديولوجيا ، ايستمولوجيا ، انطولوجيا .. الخ ، إنه يرتبط بالقدرة الإبداعية التى تجرف فى لحظة الإبداع الألفاظ القديمة كما يجرف ماء النهر المتدفق الأتربة والأعشاب العالقة . كما يرتبط بالتعبير التلقائى عن الجديد فى المعنى والشىء بعد سكون النهر ورؤية شطآنه المتسعة الجديدة .

ولا يتم التجديد اللغوى كشرط للإبداع بطريق آلى : استبدال لفظ بلفظ ، قطعة قديمة بقطعة غيار جديدة ، بل هى عملية نماء طبيعى تفرض التغير والتجدد . عملية صيرورة داخلية وليست مجرد ثبات خارجى حتى ولو كان فى صورة حركة استبدال . إنها عملية ولادة جديدة يقوم بها المبدع الذى يعانى من قدم الألفاظ وتجدد المعانى وتغير الأشياء وتبدل الأزمان واختلاف العصور، ولا يقوم بها إلا المتخصصون المبدعون لا المتخصصون المهنيون الذين يتساوى أمامهم القديم والجديد ولا تتغاير أمام أعينهم الأشياء ، ولا المبدعون إطلاقا لأنهم لا يملكون التراث اللغوى الجديد الذى يعبر عن المعانى القديمة المتجددة ، حتى يمكن استمرار التواصل الإبداعى على مستوى اللغة بين القدماء والمحدثين .

إن الإبداع لغة . وبقدر ما يكون المبدع مبدعا بقدر ما يخلق لغته متميزا عن لغة القدماء اتصالا وتمايزا . هناك اتصال بين « هايدان » « وباخ » وفى نفس الوقت تتمايز لغة هايدن عن لغة باخ . وهناك تواصل من لغة هايدن إلى لغة « موزار » ولكن هناك تمايزا واستقلالا للغة « موزار » عن لغة « هايدن » وهناك استمرارية من « موزار » إلى « بيتهوفن» فى سمفونيتيه الأوليين ، ولكن تتمايز لغته بتمايز أسلوبه وتفرده ابتداء من السمفونية الثالثة . وما يحدث فى الموسيقى يحدث فى باقى الفنون ، فى الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة .

فإن قيل : ولم لا يتم تطهير الألفاظ القديمة حتى تؤدى دورها فى التخاطب وفك إسارها من معانيها الشائعة العرفية التى علقت بها عبر التاريخ والثقافات

الشعبية الموروثة بدلا من تجديد اللغة وإدخال لغة جديدة ، بدلا من القديمة فيقع الانفصال فى الثقافة بين ثقافتين قديمة وجديدة ، كما أنه يصعب إسقاط الألفاظ القديمة نظرا لتمسك المحافظين بها حرصا على السلفية وتراث القدماء ؟ والحقيقة أن تطهير الألفاظ القديمة من شوائبها العرفية على مدى التاريخ الذى قد يصل إلى ألف عام تتشابك فيه الحضارات ، يكون أشبه بنطح فى صخر أو تفريغ مياه محيط بكوب . يمكن ذلك نظرا ولكن يتقضى العمر ويضيع الجهد ولا يتغير شىء من شوائب الألفاظ ، والحياة لا تنتظر . وتظل متسربة ومتدفقة من بين الألفاظ القديمة تصوغ ألفاظا جديدة لا صلة لها بالألفاظ القديمة . فينشأ الخصام الثقافى والازدواجية الثقافية ، ويقع التخاصم بين فريقين للأمة إلى حد التخوين والتكفير المتبادلين . بل وإلى حد الاقتتال بالسيف . ومهما تم تطهير الألفاظ من ثقلها العرفى ، فإنها سرعان ما تعود إلى المعانى الشائعة ويضيع الجهد هباء ، وكيف يستطيع جهد مبدع فرد مقاومة المعانى العرفية فى الثقافة الشعبية دون مجهود جماعة بأكملها وأجهزة إعلام وأحزاب سياسية وقوى اجتماعية ؟ إن اللفظ ليس غاية فى ذاته بل هو مجرد وسيلة للتعبير . وبالتالى فإن تجديد اللغة أقرب إلى المواكبة مع تيار الحياة المتجدد ، معانى وأشياء ، من الحفاظ على اللغة القديمة أو تطهيرها . اللفظ لا يفرض نفسه على المعنى أو الشىء بل المعنى والشىء هما اللذان يفرضان نفسيهما على اللفظ .

إن الإبداع لغة . يبدأ باللغة أى اختيار الألفاظ الأكثر قدرة على التعبير عن المعانى والأشياء الجديدة وينتهى باللغة أى إلى إبداع أسلوب جديد فى التعبير ، اللغة الأولى بالمعنى الدقيق، أى مجموعة من الألفاظ تتكون منها العبارات ، واللغة الثانية بالمعنى المجازى وهو توسيع المعنى الأول بحيث يصبح الأسلوب والطريقة سواء بالمعنى الفنى التقليدى : اللغة أداة التعبير فالفن لغة أو بالمعنى الحديث للغة : وهو أنها نسق من العلامات والإشارات والأصوات يقع بها التخاطب والتراسل بين الأفراد ، وفى كلتا الحالتين يكون تجديد اللغة هو أحد شروط الإبداع) (٢) .

---

(١) انظر دراساتنا فى الدين والثورة فى مصر الجزء الثانى اليسار الاسلامى والوحدة الوطنية .

(٢) انظر تحليلاتنا السابقة للغة فى التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم رابعا طرق التجديد ـ منطق التجديد اللغوى ص ١٢٣ ـ ١٥١ المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

حلـــمى ســـالم

المســـتوصــف

انا فى حاجة إلى ان تكون فى حاجة إلىّ

متى اتخذ قرارى بسقاية النجارين ؟

إنزع « الكومبين » عنى وافتعلْ نبوّةً ،

مخرج بونابرت قال : مخبولة ،

انت محروم من الحرمان فتمننى لكى اظل قصية ،

ضع الأصابع على توتتين حتى يملأ الليلكىّ

ميدان الماظة ،

ثم اطبخ القسوة فى قدورى ،

قلت لك : اتخذ ركنا لكى اقص مسرى الجنين ،

فلماذا تكاثر الحقوقيون فى بلادى ؟
كنت مبتلة حينما دق بابى قرندل ،
ونيلى ليس لعجول الصحراء كما قال فرعون الحجازيّين ،
أريدك لك لا لى لى لا لك لى لك لى ،
هنا العملاء مرتاحون وعضلات وركى مرهقة ،
قصفوا الشارع الذى قلت فيه : أحب المُزارع ،
قهوة بغداد أمرة ،
والمراسل يقول : كل شىء طبيعى بمصر ،
سأكتم الفراتين تحت ثوبى
لأن الفواتير طائرة ودمك الوتد ،
فمتى أضرب عن الشحن والتفريغ عمالٌ ؟
مصر عادت شمسك الذهب ،
أفقد كوبرى قصر النيل وجامعة عين شمس
فلا تكف عن كتابة لحمى ،
أنا واقفة تحت نفسى
لا أنتظر غير الوزن والفعل المضارع ،
« رائحة اللحظات » مقسومة على أربعين ،
وأنا أضبط الحياة متلبسة بشمعدانى ،

الا يقتضى عمرى فينالة أحن ؟
نصف إكليل البدن تم فى أوبرا ،
هل فقدنا الطفل ؟
فىّ اندلاع كمّون وفيك جُعل قمح
وفوقنا صلاة أحباش مسوّمين
أريدك لك لى لا لك لى لى لك لا لى ،
اربعاء شاذ ،
ومارس مُدَلًّى من سدرة المنتهى ،
موقعة المطبخ ما تزال على الجلد
فائرة بالحداثة والتقوّس :
أرانب خضراء تأكل الرسغين ،
ونمارق مصفوفة على خصر المنوفى ،
انقذنى الغاز والمبرِّد ،
وكنت بينهما قصاص الحافظين
فروجهم والحافظات .

نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت / سيدة

الظل مسيّجة بالظل/ بهارات / فوق الدرج المصباح
ضنين لكن اللمحة نيرة / عنقى حمأ مسنون وقراى
انداحت فى الغرين / كم سربا فوق جبينى ؟ /
شبحان على الحائط وأظافر فى آجر الشرفة / هل
بنجى كلى ؟ كنت معلقة بمفاتيح القدس فصرت معلقة
من رمشى / الليل الرحم / عطوف وطرابيش وسيزا
نبراوى / مدن كذّابات من حركات التصحيح / صقور /
هل أحضرت اللوزات ؟ / القىء قليل هذا الليل / غريب
يلمس فى المفترق غريبا / ماتت أمى فى « المخصوص »
بسرطان المرىء / أنا الضحاكة فى الآصال الهناكة فى

الخِدر/ أستلقى بهدوء المبقورين / أرى رسلا ومجانيق
وجدى يرعى غنما / قنطرة الضالين بها سوس / خذ
قصصى من كيس الأدعية / اسمى فى النص « أناشُ »
وفى الحزب « جميلة » / كيف تنط الحيوانات وقنواتى
مغلقة ؟ / هذى صحراء العلمين / أريد العلقة صاحية /
أنت محدِّثة ماهرة / جاء فتى بعد الأخدود / ضعى

الريميل خفيفا والقفطان / الحقنة خاطئة / كيف اختزن
البدن الضامر زلزال لقاح ؟ / هذى أفدنة من قطن فى
الروح ومهر فى الترقوة / السيدة تمر بمدرسة الشهداء /
انا الغمازة لولا الصندوق الهزازة لولا القيح / اخرج من
أعطافى يا تيس / الأنطاع جهولون / تركز ضوء فوق
مثلث ضوء / هلى قلت : انكسرت تجربة العدل ؟ /
خذى الرنجة والنابت / لا أبغى إلا القروى المطبوع /
هل الدنيا فاشلة ؟ / نظف غرفى من حبرك يا
اص / تريد النطفة صاحية / بيتك مثقوب
بالكلافين وشهريات الأمة / سيزول القىء صباحا /
كيف أسير على أربعة والأوتاد بأحشائى ؟ / أنت
ضمير المتكلم / حاذر من تيارات البرد / سلاح الطيران
برىء / كنت أقول : الدمور يعذب مرمرك فخليه
بدرج المكتب / أغطية / صور وجهى ساعة ميم
فى ميم / كاميليا تبكى عازفها وأنا أبكى الميثاق /
دم فى جلباب النوم فهل سيبيعون الشركات
العامة ؟ / نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر

اسمنت وامرأة أرهف من مدينتها ودم / قال
الجراح : الشعر يفتق قفل بويضات محكمة / وجهك
فى الطشت مليك مقتدر / سأعود / قطاعات كاملة
ستجوع / دم من يمشى من اكتوبر حتى الدوران /
بقول طازجة بعد الصحو / دم فوق محفات « الوردية » /
عيناك تضيئان من البقع / عصائر فاكهة / شفتاك
المثقلتان تطلان من الدلو النابض / كف وحساء /
دمك على المصنع لالاء / فلماذا تستجمل موتى ؟

اختصرتك إلى أوقية من قرفة ،
شعرة مشبوكة فى « غزال تحت طاغية »
ما تزال تسند المحاربين ،
هنا غسل الغواية منصوب ،
والحى السادس مختوم بحرس الحدود مدهوس بساقى ؛
انت زرابى مبثوثة بينما الوعول فى فعلى ،
والليلكى لك لالى لك الليلكى لا لى ،
فكيف أطفأ الحلفاء الجسر ؟

مدرس العلوم قال : البرية أوسع من شرائح المخ ،
أنت منحازة للخرق ،
لكننى لن أعيد إليك نيجاتيف لوثة :
(زغب على راب مجسته ،
فلقتان مظللتان بالصد والحمرة ،
حفر على صعب المسالك حشوه وقد
ازدهار عجيزة ببرلنت)
كنت ترتجفين ساعة البرزخ ،
والجنين ينغل فى « أبجد هوز » ،
قالت مربية : استمسكى بخطوة القزازين ،
لم أشاهد « عشيقة الضابط الفرنسى » ،
لكننى سالمح المصاغ على الطوابق العليا ،
قلت : أربعة أجنة فى خلاء معدنى ،
وخلف هذه المقابض المعقمات خامسهم : مصيرى ،
امرأة عارية ومنقرع المدمّى هائج ،
وحولهما نجاشيون يصرخون :
أولّك بواغيز حرة وأولَى حنش ،

لم نكن مبنيين للمجهول حينما اخترنا الفئوس ،
لكن الليلكى لك لا لى لك الليلكى لا لى ،
أنفك مجنون ونهداك نونا نسوة مرفوعتان ،
لأن كل كمنجة لينٌ بحكم جبارين ،
فهل ألِّف الأكراد الجنائز بالهوى ،
أمرغ صدغيَّ فى ن ن بالساحل الشمالى ،
وأصنع ندلفا على نطف تسيل فى :
« شربن من خمرة الأصيل » ،
كنا معلقين فى هلب المبشرين ،
نبنى قبة الأولياء وكرنك الفحش ،
وفوق لحمنا نونان نمروذتان تكمنان
ثم تقفزان على ظهر ابن آوى ،
أرى العربان ينهضون ،
ثلاث طفولات تكبلننى عن طفولة ،
هل عذبتك الحرية ؟
افتحى يديك عن جمرتى لتسقط ،
وأوقفى المقعد الكهربائى ،
لست منتهى الجموع ،
ولست المفرد المؤنث .

صلاح أحمد ابراهيم

أبيض وأسود في مترو باريس

١ - « ميرسى .. ميرسى »

كانا يجلسان معا فى منتصف عربة « المترو » . ربما كانا سائحين من سود الولايات المتحدة ، تنّم عن ذلك ملابسهما المزايدة على آخر تقليعة فى الهندام ، والسلاسل الذهبية المدلاة على رقبتيهما ، ورثارة تلفّهما لافتة للنظر ، ومثيرة للتطلّع المتفحص والمتلصص . ثم تلك الطمأنينة وذلك الوثوق .

ولج العربة المتشرد الفرنسى المحترف الذى تطلق عليه كلمة « كلوشار » ، تفوح منه رائحتان كل منهما تزاحم الأخرى بكوعها : رائحة الكحول المتبخّرة من كل خلية فى جلده ، ورائحة قذارة تتضوع عفونة متنوعة المصادر . خلع المتشرد قبعته العتيقة ومدّها للجالسين فى الصف الأول ، متقدماً أمامه من صف لصف .

بعضهم رمى فى القبعة الممدودة قطعة معدنية تافهة القيمة ، وآخرون ثبتوا نظراتهم المفرغة بعيداً عنه . أو استمروا فيما كانوا فيه متجاهلين وجوده وتوسلاته التى كان يتمتم بها فى انكسار وضعة . وكلما أمعنوا فى تجاهل استجداءاته الملحفة . وقد تملكه يأس من الاستجابة ، تمتم بمزيد من الانكسار والضعة ، بما لا يتماشى وغلاظة تقاطيعه التى ربما لفحتها كل حروب فرنسا فى المجاهل البعيدة : « ميرسى » . يشكرهم ربما على عدم التأفف العلنى من عفونته ، ومرآه المقزّز ، وتطفله ، وفشله فى الحياة .

حينما أوشك المتشرد أن يدانى مكان السائحين الأسودين ، أخرج أبعدهما عن الممر فرنكات دسّها فى راحة زميله الذى أخرج بدوره فرنكات من محفظته واستعدّ لإعطائها للمستجدى المقترب ونيداً تسبقه عفونته المجلجلة المزلزلة .

ما إن حاذاه هذا ، حتى مدّ الأسود الأنيق يده وعلى وجهه عذوبة ابتسامة . مهذبة وطيبة بعطيتهما المشتركة

إلى اخيهما فى الإنسانية . ولدهشتهما ، ودهشة كل الركاب الذين كانوا يتتبعون تقدم المتشرد فى توجس منه ونفور ، القى المتشرد نظرة سريعة إلى الذراع السوداء الممدودة إليه فى كرم ونجدة ، ثم إلى وجه صاحبها المنبسط فى طيبة ، وفجاة رمى برأسه إلى الوراء فى عجرفة وشموخ ، متخطيا العطية والعاطى دون أن ينبس بكلمة « ميرسى » التى كان يعتذر بها ، حتى على التجاهل المزدرى ، والرفض المترفع من الآخرين ، ليمدّ يده للراكب الأبيض الذى يليه مباشرة . ولكن هذا امعن فى تجاهله وتجاهل القبعة الممدودة والاستجداءات التى استؤنفت من جديد ، لا ، بل واكتست نظراته صرامة إضافية عقاباً على المتشرد الوقح .

اما المتبرعان فقد اعترتهما جفلة اندهاش ومباغتة وعدم تصديق لهنيهة لا تلحظها إلا عين المراقب الفطنة . سرعان ما انسدل عليها قناع غليظ متوارث من جيل بعد جيل من إهانات مهين ، وجلافات جلف . لم يعلّق ايهما للآخرين حتى ولا بهمسة ، او التفاتة بعد أن عادت اليد الممدوة بالفرنكات مطبقة عليها فى حرج ومرارة وندم . كان صمتهما ابلغ فى عين المراقب من كل كلام ، وطيبتهما تنطوى داخل جرح قديم منكوء .

ولكن ، من راكب إلى راكب إلى آخر ، وحتى آخر راكب ابيض فى نهاية العربة ، ظل المتشرد يدبّ مادّاً قبعته مكرراً استجداءاته ، ولا تتنازل له يد واحدة ، ولو بسنتيم واحد ، فقد أغلق بنفسه كل مسارب العطف والشفقة . حتى النزر الضئيل الذى كان « يتناقط » على قبعته القذرة نضب تماما ، بينما هو يتمتم بمزيد من الانكسار والضعة ، لكل صمت متجاهل ، وكل امتناع مزدر باعتذاره الرخيص « ميرسى ، ميرسى » . وران على العربةً صمت مفاجىء ثقيل .

٢ ــ تانيب مُخْنَق

يلج عربة « المترو اسود فارع الطول ، متين الصياغة الإلهية ، انيق بما يفغر الأفواه هندمة ، يتنفس كل مافيه وما عليه بالاقتدار والترف ، لاسيما سلسلتا عنقه ومعصمه اللتان من ذهب خالص ، وخاتمان يتوامضان فى غمز دائم . يجلس الأسود فى وسط العربة ، يماؤها حضوراً واستفزاز ، راسماً فى مخيلة كل راكب علامة استفهام ضخمة ، مثيراً فيه مشاعر مهابة ، أو غيرة ، أو إعجاب ، أو ما يمكنك تخيّله فى جمع متنافر كهؤلاء .

ثم يدخل العربة المتشرد التقليدى ، الكلوشار ، تنزّ كل مسام جلده بكل قنانى النبيذ الرخيص الذى يجرعه من الصباح الباكر حتى الصباح الباكر ، وتضجّ ملابسه الملفّقة ربما من القمامات بطبقات من نتن عتيق تزاوج طبقات من نتن طازج . بينما تتوارى سحنته وإهابه الحقيقى خلف غلالة من القذارة الرهينة تجعله وكانه صاعد لتوّه من باطن منجم . اما ملابسه المرتجلة تلك ، لاسيما سراويله ، فكأنها خرائط لقارات لم تكتشف بعد وجزر جديدة تظهر لأول مرة على اليابسة ، إن كانت كذلك لا غرابة إذن إن اثار دخوله الامتعاض والضيق والتوجس .

رفع صوته الأجش : « سادة وسيدات . أنا بحاجة إلى فرنكين أو حتى إلى واحد شكراً . ويبدأ يزحف للأمام مادّاً راحته ، يستجلب الحظ . بعضهم نفحه ببعض قطع السنتيمات المعدنية التافهة التى دون الفرنك بكثير ، واكثرهم إن لم يشح بوجهه بعيداً ، اعتصم عند دنّوه بصمت مستكبر ، أو ثبّت نظراته بعيداً كمن يحدّق من نافذة طائرة فى اللا نهاية وهكذا شقّ طريقه ببطء داخل العربة فى موكب صاخب من روائحه المتضاربة الملعلعة .

توقف لدى الأسود الفاخر الهندام ، المسلسل بالذهب الخالص ، المتفاوح هو الآخر ولكن بعصارة الأزاهير المنتقاة ، المركّبة بعبقرية وإبداع في أفضل مختبرات فرنسا . أخذ يخاطب الأسود في عشم وطموح كبيرين ، يدغدغ مكان الإثارة في أريحيته ، يراودها ويداورها ويستنهضها ، كلما خاب رجاء حل محله آخر :

— مسيو ... فرنكان من فضلك !

— مسيو .. فرنكان فقط من فضلك !

لا رد لاحراك . لا استجابة أياً كانت ، وكأنه يخاطب تمثالا من تماثيل محطة « اللوفر » . تتابع الاستعطافات في استخذاء مهين :

— أكثير عليك فرنكان يامسيو !

— فرنكان ، أو حتى فرنك لا يهم .. ولكن أعطني شيئا مهما كان يامسيو .. لا تختلج عضيلة في وجه الأسود الحليق ، لا تطرف شعرة في هدبه ، نظراته جامدة تماماً وكأنه أصم وأخرس ، وكأن وجهه قدّ من صوّان متلامعٍ مغسول بالعطر .

— مسيو .. لماذا لا تنفحني بفرنك يدخل السعادة إلى قلبي إن لم يكن قلبك أيضا .. ألا تسمعني يامسيو .. كأنه استمرأ المناجاة ... وكأن الأسود لايعي بما يدور .

— مسيو .. فرنك واحد لن يفقرك ولكنه يغنيني .. أرجوك ..

— مسيو .. هناك من يخاطبك .. هل ستعطيني شيئا ولو تافهاً .. أرجوك !

— مسيو .. مسيو .. مسيو !

أيقن تماماً أنه مهما هزّ من جذع تلك الدوحة الصامدة المثقلة بالمغريات فلن يناله منها شيء ألبتة ، أيقن في يأس مطلق واستسلام مطبق ألاّ فائدة ترجى من هذه المناجاة العقيمة ، كالحب من طرف واحد . أيقن أنه بإزاء حائط مضاعف مكين من الرفض المتماسك ، والامتناع العنيد ، والاستحالة . تحرك في حسرة بعيداً دون أن يأبه بسؤال سواه . حتى إذا حسب أنه بمأمن من سطوة الأسود الواثق من نفسه ، الذي يملك كل شيء ، أمسك بمقبض الباب مواجهاً الجميع بما فيهم غريمه وأطلق صرخة بأعلى صوت من أعمق كبريائه ، صيحة يسمعها الراكب المتمنع في إصرار وتسمعها كل أذن ، ملؤها خيبة الأمل والاتهام :

— راسيست (عنصري !)

وما إن انفتح الباب حتى سارع بالهبوط ، بينما انفجر كل الركاب الذين في العربة بما فيهم الراكب الأسود بالضحك .

برنار ريشار

رامبو فى مصر

رامبو فى مصر وفى القاهرة

جاء رامبو إلى مصر عدة مرات . قادما من جنوا ومارسيليا لعبور قناة السويس فى طريقه إلى اندونيسيا ومنها إلى بلدان البحر الاحمر ، وكان عمره ٢٢ عاما آنذاك ، وأخيرا زار القاهرة . وقد بدأت رحلاته إلى مصر فى نهاية شهر يونيو عام ١٨٧٦ ، وانتهت فى مايو . عام ١٨٩١ ، وهو عام وفاته .

وطئت قدماه أرض أفريقيا لأول مرة فى الاسكندرية فى ١٠ ديسمبر ١٨٧٨ ، وعن طريق مصر أيضا عبر القنال وبور سعيد مغادرا إياها نهائيا . والاكثر من ذلك ، أنه عشية وفاته بالمستشفى فى مارسيليا . أملى على أخته رسالة إلى مدير الخطوط الملاحية الفرنسية ، يطلب فيها الإنحدار الى السويس وتحدث فيها مرة أخرى عن مصر .

توجد فى الواقع عدة أوجه يمكن من خلالها التطرق الى معرفة مصر . يكتفى البعض بالخيال أو الحلم الداخلى الذى يسبق أحيانا السفر نفسه ويصل آخرون قادمين من الشمال من أوروبا وفى هذه الحالة ومثلما حدث ل « دى نرفال » و « فلوبير » وغيرهما يواجهون تصوراتهم السابقة بالواقع المنكشف . أما بالنسبة للقلة القادمة إلى مصر من الجنوب ، وينطبق ذلك على رامبو بمناسبة رحلته إلى القاهرة فى أغسطس ١٨٨٧ ، فإن مصر ليست فى هذه الحالة هى الشرق بل هى المدينة الحديثة والمدخل إلى أوروبا .

فلنتتبع إذن رامبو عبر هذه الأوجه الثلاثة للتطرق إلى معرفة مصر .

مصر الحلم والشرق الذى من الخيال

لم يكتف رامبو بأن يحلم بالشرق كما فعل شعراء وروائيون آخرون أمثال « فيكتور هوجو » لكنه قد ذهب إلى الشرق وأعرض عن الشعر من أجله .

* برنار ريشار باحث فرنسى ، يعمل الآن مديرا للمركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة وقد كتب هذه المقالة بالفرنسية « لإبداع » بطلب من رئيس التحرير .

ومع ذلك ، فانه آنفا قد عايش داخليا مغامرته الشرقية .

عرف رامبو الشرق بمعناه الغير محدد فى عائلته فاكبر أخواله « جون شارل كويف » كان قد التحق بالجيش الفرنسى فى افريقيا عام ١٨٤٩ ولم يعد إلى فرنسا سوى عام ١٨٥٤ حيث توفى . وكان والده « فريديريك رامبو » ضابطا فى الجزائر من ١٨٤١ وحتى ١٨٥٠ وكان يتحدث العربية ، ويبدو انه قد ترك فى مدينة شارلفيل » مخطوطات عربية متنوعة منها كتاب نحو وتمارين وربما أيضا « قرآن » بلغتين كان ذلك قبل أن يهجر والده الأسرة .

قد ضمن أشعار « آرتور رامبو » الأولى المكتوبة باللاتينية وترجع إلى عام ١٨٦٩ . مقطوعة شعرية عن مولد « جوجرتا » جديد ، وهى أنشودة تدعو إلى تحرير الجزائر وتمجد الأمير « عبد القادر » .

— « آه لو هب .. أسد من الجزائر
يمزقون الجيوش بأنيابهم المنتقمة !
— فلتباركك السماء ياولدى ! وشب سريعا !
— وقد ظل الفرنسى يتحسس شواطئنا لزمن طويل
وكان الطفل ضاحكا يلعب بحرية ...

(ترجم الأبيات الى الفرنسية : « مارك اسيون » فى المجلة الأدبية رقم ٣٨٩ ، باريس ، يونيو ١٩٩١ .)

يظهر كثيرا فيما بعد إغراء الشرق فى أشعار رامبو .
— « إننى لنادم على عصر « سيبال » العظيمة »
(سيبال : إلهة شرقية للحصاد)
— « ففى ذات الصحراء وذات الليلة ، ودون أن يتأثر ملوك الحياة ، المجوس الثلاثة ، القلب ، الروح والنفس » ...

— ياله من حلم ألم بهم ...
إنه لحلم آسيا الرائع
عن كففار » و « سيون » (كففار » : مدينة فى إيران : « سيون : القدس)
وأيضا فى « موسم فى جهنم » نجد قصيدة عن الهروب :

« لم أكن أبال بسعف الشهداء ولا باضواء الفن ولا بكبرياء المخترعين ولا بهمة النابهين : كنت عائدا الى الشرق والى حكمته الاولى والأبدية ...

وهل يعتبر كل هذا بعيدا عن فكر وحكمة الشرق ، الوطن الأوّل ؟ »

إن مصر القديمة ، مصر الشرق ، واردة هنا فيما يسميه « الوطن الأوّل » وفى « الحكمة الأولى والأبدية » .

المرجع الذى أخذت منه المقتطفات السابقة للاستشهاد بها هو : مقالة « بيير برونل » : رامبو وإغراء الشرق ، محلة أوروبا العدد ٦٤٦ ــ ٦٤٧ ، شهرى يونيو ويوليو ، باريس ١٩٩١ .

* وفى الجزء التالى من النص استخدمت الأعمال الآتية :

« رامبو فى الحبشة » (١٩٨٤) و « رامبو العرب » (١٩٩١) لـ « آلان بورير » و ارتور رامبو » : اننى ها فى جالاس وأيضا من رسائل ومقتطفات اختارها وقدمها « آلان جوفرى » (١٩٩١) وخاصة من : ارتور رامبو « مسألة حضور » لـ « جون ـ لوك سبتمبر (١٩٩١) .

تأتى بعد ذلك هذه الأحلام الدلخلية ، وبعد إغراء الشرق ، محاولات رامبو الهروب إلى مكان آخر يتمثل أولا فى انجلترا (١٨٧٢ ــ ١٨٧٣) ، ثم بلجيكا ، ثم ألمانيا

(١٨٧٥) ثم فيما بعد إلى مكان آخر أبعد من ذلك . الى اندونيسيا (١٨٧٦ للالتحاق بالجيش الهولندى للمستعمرات فى إندونسيا والفرار منه والعودة إلى اوروبا ، إلى إيطاليا (١٨٧٧ : من مارسيليا إلى الإسكندرية ثم التوقف مريضا فى « سفينا - فيكيا !) وأخيرا الابحار إلى الاسكندرية قادما من جنوا فى ديسمبر ١٨٧٨ .

مصر ، باب الشرق

لم تحسن مدينة الإسكندرية استقبال رامبو ، فقد ظل خمسة عشر يوما يبحث عن عمل . عرض عليه أحد المهندسين الفرنسيين وظيفة فى الجمارك الأميرية - المصرية ، - يصعب على المرء ان يتخيله موظفا فى الجمارك ! - (وأن كان كاڤاڤى العظيم موظفا بسيطا ايضا فى الاسكندرية) . وعلى أية حال لم يتحقق ذلك وحصل رامبو على أول عمل له فى قبرص كملاحظ عمال فى منجم حجارة . مرض رامبو بعد ستة أشهر وعاد إلى « الأردين » للعلاج . ثم عاود مرة أخرى الإبحار من مارسيليا إلى الإسكندرية فى نهاية عام ١٨٧٩ ، ولكن إصابته بالحمى قطعت عليه الطريق وعاد ادراجه .

أبحر روامبو من مارسيليا إلى الإسكندرية من جديد فى مارس ١٨٨٠ ولم يجد بها عمل فرحل منها إلى قبرص وهناك عمل فترة وجيزة فى المعمار . وفى منتصف شهر يونيو من نفس العام جاء مرة أخرى الى مصر ومنها عبر قناة السويس الى عدن ، حيث بدأ حياته الجديدة كتاجر فى خدمة وكالة « الفريد باردى » .

ظل رامبو فترة طويلة لا يعرف شيئا عن مصر التى صدته مرتين فى كل من عامى ١٨٧٨ و ١٨٨٠ إلا من خلال فرقة الجنود المصريين المقيمين فى محمية « هرر » النائبة منذ عام ١٨٧٥ ، وتقع هذه المحمية فى الجنوب الشرقى من أثيوبيا الحالية .

يبدى رامبو فى مراسلاته تعاطفا مع المصريين عندما يستولى البريطانيون على « هرر ويخرجونهم منها :

« بدأ ساحل الصومال وهرر يخرجان عن دائرة نفوذ مصر المسكينة ويقع فى قبضة الإنجليز .. يخرب الاحتلال البريطانى تجارة الساحل بأسره من السويس وحتى كردفان . تورطت انجلترا إلى حد بعيد فى شئون مصر ومن المحتمل ان ينقلب الأمر عليها (خطاب الى أسرته بتاريخ ٧ أكتوبر ١٨٨٤) وفيما بعد : « يخرب الإنجليز فعليا فى الوقت الحاضر تجارة هذه السواحل ، وذلك بسياساتهم الخاطئة . لقد ارادوا تغيير كل شىء ونجحوا فى جعل الأمر أسوء مما كان عليه فى يد المصريين والأتراك الذين افلسوا . إن جوردون لغبى وولسلى حمار ... (ثم يتطرق فى حديثه إلى فرنسا) . بدأت فرنسا فى ممارسة أخطاء فادحة فى هذه المنطقة ... يبدو لى أنه لا توجد أمة أخرى تماثل فرنسا فى سياستها الاستعمارية العقيمة .. » (الخطاب الى أسرته بتاريخ ٣٠ ديسمبر ١٨٨٤) .

بالنسبة لهذا التاجر المستكشف (هذا هو اللفظ الذى يطلقه عليه قنصل فرنسا فى « مصوع » على البحر الأحمر) الذى ينتقل بين اليمن واثيوبيا منذ عام ١٨٨٠ لبيع وشراء البن والجلود والأوانى والأغراض المتنوعة ، والذى يجرب التصوير الفوتوغرافى ويبيع البنادق لملك ، ملك « شوا » والذى سمى فيما بعد باك « يجوس » ، والذى يبحث عن دروب تجارية جديدة ، تمثل مصر له بعضا من أوروبا . لذا فانه أثناء إقامته فى عدن يقرأ من حين لآخر جريدة « البوسفور » الفرنسية التى تصدر فى القاهرة . لمتابعة أخبار أوروبا .

مصر ، باب أوروبا

لم يربح رامبو من مسيرته التجارية الطويلة ١٨٧٥ ـ ١٨٨٥ ـ لبيع البنادق والذخيرة للملك منلك ـ الا مكسبا ضئيلا مقارنة بالمتاعب التى اجتازها وعلى عكس الآمال التى كانت تساوره . فإنه لم يربح ما يتيح له فرصة الاستجمام فى فرنسا . لذا قرر المجىء الى القاهرة والتقاء بها عدة اسابيع للراحة وربما تمثله بالنسبة له من اتصال بالمدينة الحديثة ، وذلك بعد الأعوام التى قضاها فى الصحراء .

لم تدم اقامة رامبو فى القاهرة منذوصوله فى ٢٠ اغسطس ١٨٨٧ سوى بضعة أيام بدلا من عدة اسابيع ، كانت إقامة قصيرة ولكنها كانت ذات أهمية بالنسبة له .

أودع بوكالة الكريدى لبونيه بالقاهرة وبفائدة قدرها ٤ ٪ سنويا ، كل ثروته المكونة من ٨ كيلو جرام ذهب وفضة كان يخفيها فى حزامه .

وفى القاهرة نشر فى عددين من جريدة البوسفور المصرية قصة رحلته الى اثيوبيا وهرر ، وهى قصة مليئة بملاحظات جغرافية وسياسية وعرقية وتجارية . ويقال إن هذه الرسالة إلى مدير جريدة البوسفور المصرية و « موسم فى جهنم » هما كل ما كتبه من نصوص نثرية نشرت بإشرافه وهو على قيد الحياة .

كان رامبو يأمل حينذاك ان يصبح مستكشفا وأن يحصل على عمل من الجمعية الجغرافية بباريس ليهجر نشاطه التجارى غير المربح . ولكن لمله قد خاب عندما رفضت الجمعية الجغرافية مساعدته ولم تنشر الجرائد الفرنسية أية قصة مما أرسله اليها . وهكذا ظل رامبو تاجرا .

كانت هذه الرحلة القصيرة إلى القاهرة من الاهمية بمكان بالنسبة لرامبو لسبب آخر سوف يظهر جليا من خلال خطاباته المرسلة الى اسرته من فندق « أوروبا » الذى كان يقيم به فى القاهرة .

أرسل خطابا إلى أسرته يوم ٢٣ اغسطس أى بعد أربعة أيام من وصوله الى القاهرة جاء فيه : « ... لا أستطيع الذهاب إلى اوروبا لأسباب عديدة منها ان الشتاء هناك قد يقتلنى ، كما أن عادة التجوال والانطلاق قد تمكنت منى . » وفى ٢٦ اغسطس كتب إلى « الفريد باردى » رئيسه السابق فى العمل مؤكدا نفس المعنى : « ... لن أمكث هنا وسوف افد الى البحر الأحمر عندما يعتدل الطقس اذ ان هذا الصيف كان حارا جدا ... لا أستطيع أن أبقى هنا (فى القاهرة) لأننى اعتدت الحياة فى الهواء الطلق .»

« لقد أشرت دائما إلى رغبتى فى البقاء حرا طليقا لأتمكن من السفر والحياة فى الخارج والبقاء فى افريقيا عندما كنت اتحدث عن الزواج ... وعلى كل حال فإن الحياة فى المدن تعتبر مستحيلة بالنسبة لى » خطاب الى والدته بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٨٩٠) .

يكتشف رامبو فى هذا الصيف من عام ١٨٨٧ فى القاهرة أن نمط حياة الانطلاق والتجوال فى افريقيا بعيدا عن أوروبا والمدن الكبرى (القاهرة ايضا) هو نمط الحياة الذى يصبو إليه .

اضطر رامبو إلى العودة إلى أوروبا لسبب طارىء مميت ـ سرطان فى الركبة . ولكنه ظل يتوق للعودة الى البحر الأحمر .

بترت ساقه فى مارسيليا فى ٢٧ مايو ١٨٩١ ، وذهب إلى « الأردين » للنقاهة حيث ساءت حالته هناك وتمنى فى انتفاضة أخيرة ان يعود إلى الشرق . وفى ٢٤ اغسطس دخل من جديد إلى المستشفى فى مارسليا حيث توفى فى ١٠ نوفمبر ١٨٩١ . وكانت آخر فقرة فى رسالته الأخيرة بتاريخ ٩ نوفمبر موجهة إلى مدير الخطوط الملاحية الفرنسية :

« أريد معرفة ثمن خدمات أفينار (؟) اننى مشلول تماما لذا أود الوصول مبكرا إلى المرسى ، أخبرنى عن الساعة التى يجب أن أنتقل فيها الى سطح السفينة » .

لا ندرى إن كان « افينار » هذا شخصا أو مكانا ولكن السويس هى مدخل الشرق والشرق هو باب العالم ، هذا الشرق الذى تطلّع إليه رامبو حتى نفسه الأخير ، هو نفسه مصر ...

أحمــد زرزور

إيقاعات من الرماد الرابع

أشكُّ أن العصافيرَ والأصدقاء والحبيباتْ
يعرفون شيئاً عن بُحيرات :
لا تكفُّ عن مُناغاةِ وحشها الأسطوريّ
ساحبةً قرنيه
لسرير أطفالٍ يُشخبطون على جُدرانِ الحكايات
بأحجار نشوزهم

أنا لوَّنتُ أحجارى بدمُوع الموسيقى ،
وقذفتها فى وجه القوارب الغارقة —
قلتُ : ها هو إيقاعُ القصائد

قلتُ : من استطاع منكُم الباءةَ

فليحضن البحيراتْ ...

إلىّ ـــ إذن ياحُوريةً تُرفرفُ فى الرَّماد

انبجسى ،

واتخذى هيئتك :

لا تنسى نار عينيك الرطبتين

لا تنسى انسفاحى

أحضرى معك الوطن الذى ارتعش كالملائكَة

والأنهار التى خَصَفْتُ بها عورةَ الموديلات

واليد التى صَعَقَتْ الكهرباء

والأشجارَ المُبحرةَ فى فضائكِ الغَامضْ

.

لا تنسى سماءك المنبطحةَ على شخيرِ الأنيابْ

وطائرك المتوتر بين الصائد

والغابةْ

لماذا الدموعُ قريبةُ

إلى حدٍّ رؤيتك فى باطن الأسفلت

وفى مانشيتات اختطافِ الأطفالْ ؟

آمل أن تغوصى كثيراً فى مقعدك الوثير
لترجمةِ النصِّ الغائبِ فى كتاب
الجَسَد
اسحبى المُديَة المرشُوقة فى منطقةٍ ما من الذاكرةْ
وقفى أمام موتك عارية
انسخينى على آلةِ الرُّوح بعد تشحيمها
وخُذى الكتابَ بقُوة ...
ذلك المساءُ تآمر علىّ
هل تآمر أيضاً عليك ؟
التقت عيونُنا فجاةً وأنا أُغنِّى خارج السِّرب
كان الوطنُ جميلاً ،
لدرجة أننى لم أُصدِّق أنه هَبَطَ من السَّيارة المُتو
وقف يرمُقنى بحُزن وأنا أتعثَّرُ فى مجارير الشَّارع
هل رأيت الطائر الذى أرسلته ـ لحظتها ـ
ليُذكِّرك
بالنشيد القومىّ ،
مُسَرْبَلاً
بدماءٍ أربعة وثلاثة نسياناتْ ؟

رمسيس لبيب

الحفلة

وصل الكاتب إلى الحفل ، توقف عند الباب ، مهرجان الأضواء والوجوه فى الموسيقى الصادحة وأبهة الثراء يعشى بصره ، ويزيد من تردده ، لماذا يدعونه إلى حفلهم ؟ ... عندما قدم له بواب بيته الدعوة المذهبة استبدت به الدهشة ، لم يسبق له معرفة أهل القصر ، لم يكن بينه وبين أحد من ساكنيه علاقة ود ، ما المناسبة الأستثنائية التى تدفعهم إلى دعوة شخص غريب عنهم ، ابتسم له حارس القصر وهو يمر من أمام البوابة الكبيرة منذ يومين فدهش ، ولما عاود النظر إليه كانت البسمة قد اختفت ، يبدو أن بواب بيته مدعو هو الآخر يبدو أنه قال له أنه مدعو من قبل كبير الطهاة ، لم يلتفت إلى كلامه وهو يحدق فى كلمات الدعوة واسمه الكامل مسبوق بلقب تبجيل ، لابد أنهم اكتشفوا قدره ككاتب برغم ضآلة شهرته .

وتحسس رباطة عنقة ، وسوى ياقة قميصه ، لو كان يملك بزة رسمية لمثل هذه المناسبات ، هل يقوى على مجاراة أهل القصر وضيوفهم وقد أذكه السهر فى الأيام الأخيرة نتيجة مواصلة الكتابة ؟ ... ألن يبدو غريباً بينهم ؟ ... فلتكن فرصة للتسرية عن نفسه ، فلتكن خروجا من رتابة أيامه المجهدة .

وخطا خطوة إلى الداخل فتوقفت حركة الراقصين ، ابتسمت له نصف دائرة كبيرة من الوجوه المصقولة والموردة تسطع فى الضياء ، وتقدم إليه كهل أنيق يشع وجهه الحليق ببسمة مهذبة ، وامرأة فى نحو الأربعين باهرة الجمال والزينة ، وانحنى له الكهل إنحناءة خفيفة ، وقالت بسمته اللامعة :

— تفضل ... كنا ننتظرك .

فانحنى إنحناءة مرتبكة خجلى ، ومدت له السيدة يدها فى قفاز حريرى واتسعت بسمتها ، وجاءه صوتها ناعما كما فى حلم :

— لقد تأخر تعارفنا بجيراننا .. ولاسيما المرموقين منهم .

لابد أنه يوجد ثمة خطأ ، لابد أنه ليس واحداً من الجيران المقصودين اسمه كان ثلاثيا فى بطاقة الدعوة ، لابد أنهم عرفوا بطريقة ما أنه كاتب جاد ومبدع . وتقدم بين المضيفين صوب المدعوين .

عالم ساطع ومتألق ، كان يود من وقت طويل أن يتعرف عليه من الداخل ، قبل شهور لم يكن القصر القائم على الناصية المواجهة لبيته يستوقفه أو يسترعى انتباهه ، فى الأسابيع الأخيرة عندما كانت ترهقه الكتابة او القراءة فيطل من غرفة نومه على القصر كانت الأضواء المشعة فى نوافذه تجتذب عينيه ، منذ أيام أصبح يلقى عليه نظرة متأملة كلما مر من أمامه ، أصبح الطراز المعمارى الفريد للقصر برغم قدمه يستثير اهتمامه وشيئا من إعجابه ، عندما نبحه كلبهم وهمَّ بعقر ساقه منذ شهور فصرخ غاضباً نحو الحارس اكتفى ذلك الحارس بسحب سلسلة الكلب الضخم إلى الداخل دون كلمة اعتذار .

وانبثقت من حشد المدعوين فتاة فى نحو الثامنة عشرة ترتدى الجينز وبلوزة صفراء تبرق بكلمات ملونة ، وشعرها مصفف بطريقة تجعله يبدو هائشا ومهملاً .

— أنت ضيفى أنا .

ووقفت الفتاة إلى جانبه ، وابتسم الكهل المضيف وهزت السيدة رأسها فى رضى وقور .

أمسكت بيده ، الشفتان الفاتنتان ، المتلثتان النديتان ، والصدر الممتلىء النافر ، والعينان العسليتان بحلاوة وشقاوة الصبا ، لابد أنها ابنة المضيفين ، لم يرها فى الطريق من قبل ، لابد أنها السبب فى دعوته ، لابد أنها تقرأ كتبه وتعجب بها ، الجيل الجديد يختلف عن الجيل القديم فى كل الطبقات ، لماذا لا ترتدى ملابس السهرة كأبويها وكل المدعوين ؟ ... لابد أنها فتاة القصر الوحيدة المدللة .

وجذبته إلى قلب الألوان والنغم .

— لنبدأ الرقص الآن وفوراً

ابتسم لها ، شع دفؤها فى كيانه المتعب .

وتقدمت ربة القصر ، وقدمت إليه كأساً لؤلؤية .

— أظنك تفضل الشمبانيا .. لدينا كل ما تريد من المشروبات .

ابتسم للسيدة شاكراً وممتنا ، يبدو انه كان يفهم أهل القصر بطريقة خاطئة ، كان يحكم عليهم من الظاهر ، من عليائه المستخفة ، ومد يده إلى الكأس فأبعدتها الفتاة بيدها ، وجذبته باسمة :

— لنرقص أولاً ثم تشرب وتأكل ما تشاء .

وضعت يداً على كتفه ورفعت بذراعها ذراعه فارتعش ، أحس بحصار العيون والبسمات ، فى شبابه كان يجيد بعض الرقصات الشائعة حينذاك ، لم يرقص من سنين ، هل يقوى على محاولة الرقص مع هذه الفتاة وأمام كل تلك العيون وهو ظمآن وجوعان ؟

ودارت به فى رقصة بطيئة تسارع إيقاعها فدب النشاط فى كيانه ، وانتهت الرقصة سريعاً ، وصفق الحضور طويلاً .

يبدو أنه رقص بطريقة طيبة ، وابتسم لوجوه الضيوف خافضا رأسه بالتحية ، لابد أنهم يعرفون قدره هم الآخرون ، وانجذبت عيناه إلى لوحة كبيرة على حائط البهو تتقابل فيها الألوان .

أخذته من يده ، وأسرعت به إلى ركن بعيد ، داست على قدمه بكعب حذائها واعتذرت ضاحكة ، همَّ بأن يستوقف ساقيا فأومأت للساقى فاقترب ، أعطته كأسا :

— اشرب يا صديقى ، ستشرب هذه الليلة كما لم تشرب من قبل .

أخذ رشفة فانتعش ، زاد جوعه فاستمهل بطنه الخاوية .

— كنت أراك كثيرا من نوافذ القصر وفى الطريق ، كان يروقنى مظهرك الجاد . وكبرت بسمته ، وغاص فى عبث العينين العسليتين .

— هل تعجبك كتبى ؟
— كتبك ؟! .. وهل هذا وقت الحديث عن الكتب ؟!
وأمسكت يده بيدها الدافئة اللدنة .
هل تحرص على إمتاعه بأقصى ما تستطيع ؟ .. فلتكن ليلة النشوة والفرح .

وهمست ببحة لا تخلو من غنج :
هذه الحفلة خصيصا لك .

وحدق إليها ذاهلاً فرحا ، لم يضع تعب السنين سُدًى لابد للأصاله أن تشق طريقها إلى النور ، يبدو أنها تكن له إحساسا خاصا ، يبدو .. وأشارت سيدة القصر بيدها داعية فارتبك تنبه إلى أنها تشير إلى مائدة كبيرة فى أقصى البهو فتحرك فى اتجاه الأشارة فاستوقفته الفتاة :

— لنؤجل الطعام قليلاً ،
وهزت رأسها ، وشدته من ذراعه ، جرت ، إلى المائدة يبدو أنها جوعانة هى الأخرى .

المائدة حافلة ، لم ير مثلها من قبل إلا فى الأفلام القديمة ، ترددت يده ، تلفت حوله ، لمح من باب جانبى وجها كوجه بواب بيته الشاب ، لابد وأنه ذاهب إلى كبير الطهاة ، إلى مأدبة العاملين فى القصر ، ماذا يمكن أن يأكل أولًا ؟ .. كل الصنوف التى لا حصر لها تجتذب عينيه وتُحلب ريقه حتى الأصناف التى لا يعرف اسمها .

ودست الفتاة فى فمه شيئا طريا ذاب فى فمه من فوره وكان مذاقه حلواً وغريباً .
— وهذه أيضا :
وملأت فمه بقطعة لحم .

ارتبك ، قطعة اللحم أكبر من أن يزدردها دفعة واحدة ، فلتكن ليلة الشبع ، من شهور لم يأكل وجبة دسمة كاملة ، لابد أنه سيكون ضيفا دائما على اهل القصر ، لماذا تأخرت معرفته بهم ، كان يجب أن يسعى للتعرف إليهم وزيارتهم من سنين ، كان فى صومعته يكدح بعيداً عن مباهج العالم .

والتفت إلى الفتاة فعابثته بنظرة لعوب :
— تبدو خجولًا كأنك غريب .. يبدو أن أمثالك يتصفون بالـــ .. حياء .
وجرته من يده .

— سنأكل وحدنا فور انصراف الضيوف .
وجرت به إلى موضع البار
— لننتهز فرصة انشغالهم ، لنقف منفردين ولو قليلاً .
بداية رائعة ، لديه ميل قديم إلى الفتيات الصغيرات .
— خذ هذه الكأس .

وعب الكأس دفعة واحدة فضحكت .

— وهذه أيضا .. عليك أن تعوض كل ما فاتك .

وزاد لمعان بياض عينيها ، وبدت أسرة ومشتهاة .

— اشرب سريعا .

التصقت به فوضع يده على كتفها ، ومال عليها فتفلتت منه متضاحكة :

— ليس الآن .. عندما نكون وحدنا ..

ودارت رأسه .

— خذ كأسا أخرى .

واهتزت ملامحها

— يكفى هذا ، سأشرب مع الطعام

— لا .. لا .. هذه الكأس من أجلى .

وغامت الملامح الحلوة ، وأحس برغبة فى التقيؤ ، عليه أن ينصرف الآن حتى لا يقع منه ما يشينه ، لم يتناول مثل هذه المشروبات من قبل ، وبكل هذا القدر .

— كأس أخيرة .

وتطوح ، وتخلخت ساقاه فجذبته إلى وسط حلقة المدعوين الكبيرة ، ودارت به فى رقصة جديدة .

الرقصة تدور ورأسه يدور ، تصفيق موقع وصيحات ، الوجوه كوجه واحد متموج وشائه الملامح مفتوح ببسمة كبيرة كجرح ، زاد الدوار فتماسك ، يدور معها والوجوه هى الأخرى تدور ، والتصفيق يسرع والصيحات تغدو أكثر صخبا ، لم تعد الوجوه نفس الوجوه المصقولة الموردة ، ذابت مساحيق الوجوه .

توقفت الفتاة منتشية وظافرة فتوقف وتماسك ، واهتزت رأسه دوّى التصفيق ، وتعالت صيحات وصفير ، يبدو أنه أجاد الرقص برغم الدوار وتخلع أطرافه ، واشتدت رغبته فى التقيؤ فحاول أن يبتسم ، يبدو أنه ابتسم بالفعل ، حاول أن يركز بصره ويحدد الرؤية ، لمح اللوحة الكبيرة قريبة منه ، شىء رمادى كالطلل المتهدم وفوقه شىء صغير بألوان زاهية أشبه بطائر ومن بعيد شمس دامية توشك على المغيب واقترب سيد القصر وربته منهما .

يبدوان مرهقين وأكبر سنا مما خمن للوهلة الأولى ، فقدا بعضاً من تألق لحظات الاستقبال ، وارتفع صوت سيدة القصر .

— والآن .. مفاجأة الليلة ... سنكرم ضيفنا الجديد .

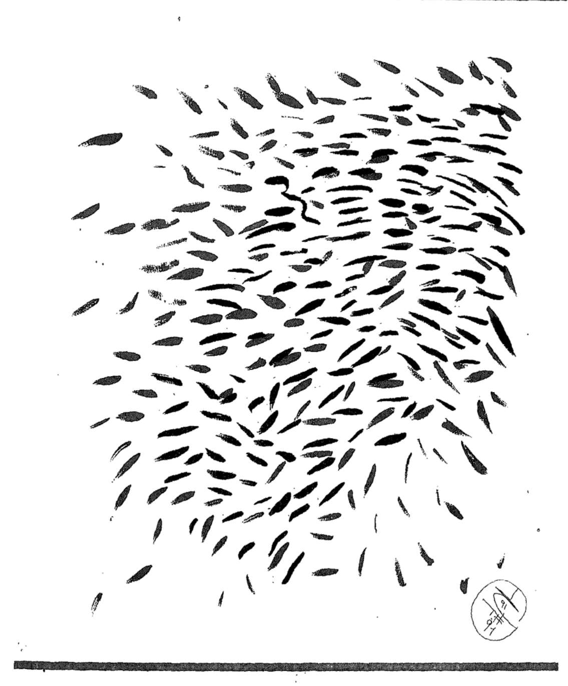
لم يعد صوتها ناعماً ولا وقوراً . هل ثمة ضيف جديد غيره ؟

وقبلته الفتاة فى فمه قبلة خاطفة فأجفل بالخجل ، لو تطول مثل هذه القبلة ، لو ينام الآن وفمها فى فمه ، هل يعلنون نبأ ساراً يخصه ؟ .. هل ... ودوت ضحكة الفتاة ، واشتد بريق بياض عينيها ، ضاقت الحدقتان العسليتان .

وانفلت من صخب المدعوين ثلاثة رجال أحاطوا به . من يكونون ؟ .. أخوة الفتاة أم نفر من أهلها ؟ .. وربت أحدهم على كتفه فابتسم للكف الثقيلة .

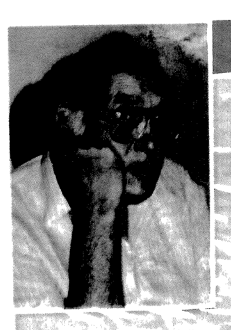
— أنت ضيفنا الغالى .

وحرك شفتيه لتكبُر البسمة .

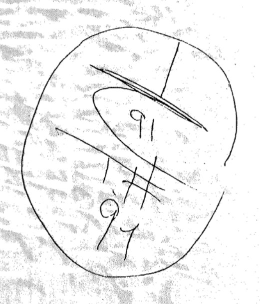


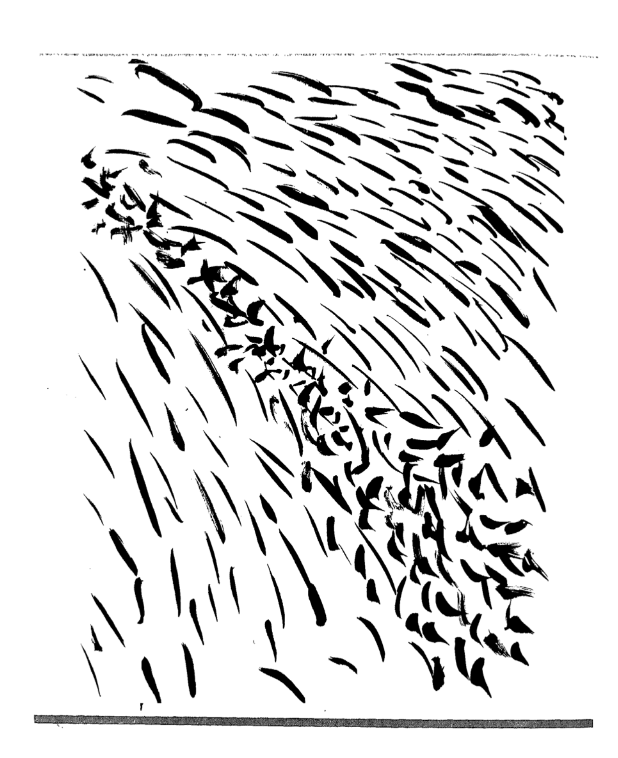
وامتدت يد احدهم إلى سترته ، حدق إلى الوجه الغائم ، تركه يخلعها عنه ، أيلبسونه بزة جديدة ؟ ... بزة تليق بالمفاجأة ، وانتزعت ربطة عنقه فتخفف منها ، وامتدت يدان إلى قميصه ... لا ... ليس امام المدعوين ، ليس بهذه الطريقة الـ ... خشنة ، يمكن أن يتم هذا فى مكان آخر ، وامتدت أيد إلى سرواله فتشبث بحزامه ، وضحك ، وضع كفيه على عورته ، وضحك ، فتش بعينين مثقلتين عن فتاته ، لم تكن إلى جواره ، وانفجرت القهقهات ، وانهالت عليه الصفعات .

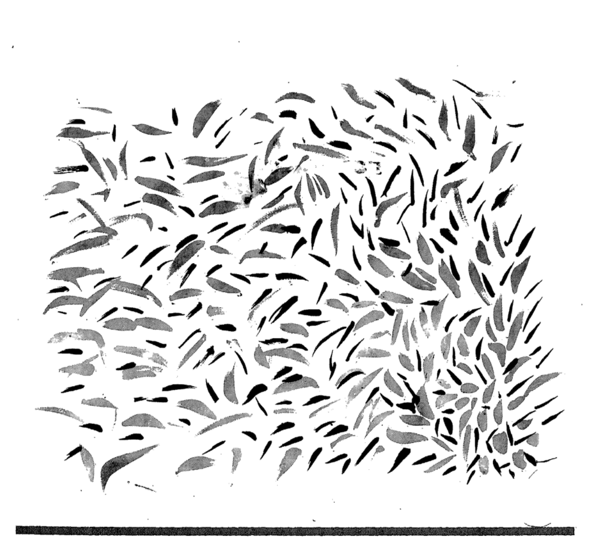
واستفاق على الرصيف شبه عار ، وإلى جانبه بواب بيته يلملم ثيابه .

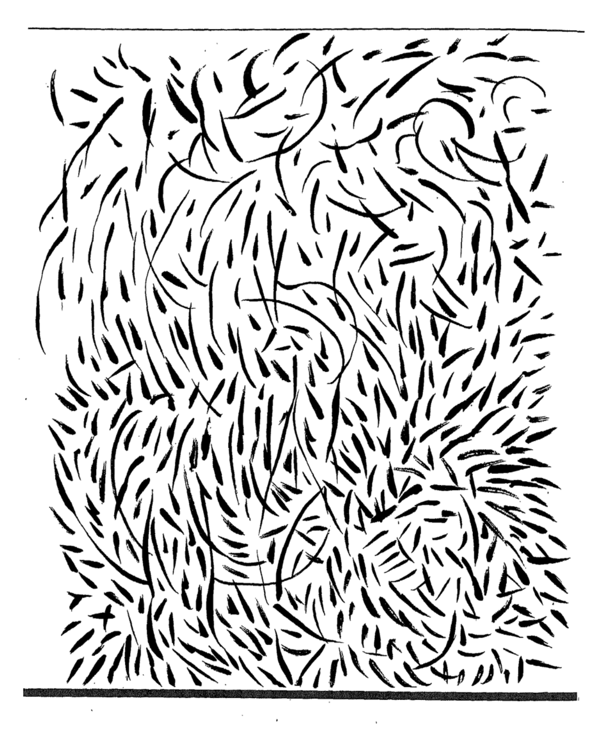


طـه حسـين
نفسى ، آه ، بيضاء









أ. ع. حجازي

... ولكن نفسي، آه، بيضاء!

ترى أين رأيت صور طه حسين من قبل؟

في رسوم الشاعر البلجيكي المهووس هنري ميشو؟

أو في رسوم السورياليين الأوتوماتيكية؟

إنها تذكرني أيضا بنقوش الرسام الفرنسي إميل
كومبار - مع الرخام الأبيض. لكن إميل كومبار قال لي إنه
استوحى نقوشه هذه من الخط العربي.

إذن فقد رأيت صور طه حسين من قبل في الخط العربي
أو في الرسم الصيني، أو في الفسيفساء البيزنطية.

أظن أن الفسيفساء البيزنطية كانت أصلا من أصول
الانطباعيين، فهم لم يصوروا الجسم متكتلا ساكنا مستويا،
بل يجزئونه ويفتتونه ليظهروا حركة النور عليه.

ولماذا أبحث لهذه الصور عن أصل في الفن، ولا أبحث

لسنا عن أصل في الطبيعة ؟

إن الطبيعة هي أصل كل شيء، أصل التجريد وأصل التجسيد، وليس في وسع أحد أن يقاوم الطبيعة كما يقول بيكاسو. سوى أن الطبيعة تظهر في بعض الصور ظهورا مباشرا وتظهر في بعضها الآخر ظهورا غير مباشر، إذ تتحول صورها في أعماق الفنان إلى انفعالات وأفكار، ثم تتحول هذه الانفعالات وهذه الأفكار إلى رموز. تماما كما يحدث في اللغة، فالشجرة التي نراها ونلمسها ونسمع وشوشة الريح فيها تتحول في اللغة إلى ش ج ر ة، أربعة حروف تصور الشجرة، لكنها ترمز إليها وتستحضرها وتملأ بها الحواس.

ما الذي ترمز له إذن صور طه حسين؟

آثار أقدام في الرمال؟ سرب طيور في الأفق؟ قطرات مطر على زجاج النافذة؟ حركة موج على سطح بحر أو صفحة نهر؟ هبة ريح على حقل قمح أو برسيم؟ أوراق شجر تتساقط في الخريف؟

ولم لا تكون هذه الصور كلها مجتمعة، صور الفن وصور الحياة هي الأصول التي خرجت منها صور طه حسين؟

إنه لم يصور ما رأته عيناه فقط، بل يصور بالطبع في نفسه ما رآه، وما سمع، وما أحس. نعم، فأنت ترى أنه في هذه الصور يبحث عن أصل جامع، عن الحياة في مبتدئها ونشوئها. نطفة حية، وذرات تراب تختزن في عروقها هي الأخرى سر الحياة. بل إننا نرى مسارها في هذه الصور، فالنقطة تصبح شرطة، والشرطة تصبح خطا، والخط يتفرع إلى خطوط. كما تتحول النطفة إلى بويضة، والبويضة تتحول إلى يرقة أو جنين.

هل تتحول الروح إلى جسد، أم أن الجسد هو الذي يتحول إلى روح؟!

نعم، فنحن هنا أمام فن يستدعي أول ما يستدعي إحساسنا بالحركة، وإذا قلنا الحركة، فنحن نعني الحركة. لكن الحركة هنا تجريد للحركة. نحن لسنا أمام جسم متحرك، بل نحن في مواجهة الحركة ذاتها، ولهذا نجد أنفسنا في مواجهة كل هذه الصور التي مرت علينا من قبل، صور الطبيعة، وصور الفن. لا الرسم والتصوير والنحت والعمارة والخط فحسب، بل الموسيقى والرقص أيضا. نحن هنا أمام ضربات الريشة

وخطوات الجسد الراقص . من يدري ؟ ربما استطاع الإيقاعيون ضربات فرشاتهم السريعة من ضربات ريشة العود أو الجيتار .

نحن إذن نسمع من هذه الصور أصواتا ، وتتابع إيقاعات . إيقاعات تنمو في إطار الحركة ، وربما توترت فأصبحت ثورة أو انفجارا ، كما يؤدي العزف المنفرد في الكونشرتو الغربي أو التقسيمة الشرقية إلى كل آلات الأوركسترا أو التخت فتذوب كلها في تهليلة واحدة .

أبيض وأسود . بداية السلم ونهايته . الحياة والموت ، أو الموت والحياة . فالأبيض بكارة ، وهو أيضا غياب . والأسود كثافة ، وهو أيضا حداد . وبين الطرفين يمتد الأخضر ، هذا الوسط المعتدل الآخذ من زرقة السماء [illegible] ووردة الجحيم .

كأننا أمام هذه الصور ننظر في أنفسنا فنرى طرفين قصيين وعدلا مستحيلا .
أسود أنا ، ولكن نفسي ، آه ، بيضاء !
هكذا كان وليم بليك يقول .







صـــبرى حـــافظ

« حجر دافئ » ..
تغريبة البنات وآلام تجربة الخروج

رواية رضوى عاشور (حجر دافئ) واحدة من الروايات الهامة التى تبلور بعدا جديدا من أبعاد منظور المرأة للعالم فى أدبنا العربى ، والتى تؤكد أن نضج هذا المنظور الفنى هو السبيل الوحيد إلى نضجه الفكرى وإلى بلورة رؤية نسائية متميزة للواقع . إذ تقدم لنا هذه الرواية عددا من التنويعات الهامة على تجربة الخروج التى أصبحت واحدة من التجارب التى استأثرت باهتمام الأدب العربى فى مصر فى العقدين الأخيرين ، مع تحول تلك التجربة إلى واحدة من تجارب الواقع المصرى الأساسية التى زلزلت الكثير من الرواسى الاجتماعية والأخلاقية ، ومع معايشة عدد كبير من المثقفين أنفسهم لتلك التجربة وخاصة فى مرحلة السبعينات التى ضيقت آلياتها الخناق على شريحة المثقفين بشكل خاص والمتعلمين والمهنيين بشكل عام . وهى رواية هامة على صعيدى الرؤية والأداة معا لأنها استطاعت أن تخلق لنفسها منذ السطور الأولى شفرتها الروائية الخاصة ، ولأنها ربطت تلك التجربة العامة بمجموعة من تجارب الخروج المتراكبة والمتداخلة ، من حروج المرأة من مرحلة التمرد على قدرها الاجتماعى إلى مرحلة البحث المضنى عن الذات ، إلى خروجها من حدود عالمها الخاص وانحصار همها فى خلاصها الفردى إلى رحابة العالم العام والانشغال بقضايا المصير القومى ، إلى الخروج بمعناه المألوف فى روايات الخروج المتعددة التى انشغل معظمها بتغريبة الرجال ، فجاءت رواية رضوى لتقدم لنا جانبا آخر من جوانب تلك التغريبة القومية العصيبة وهو تغريبة البنات . وطبيعة الآثار التى تركتها تلك التغريبة لا على نفسية المرأة المصرية فحسب ، وإنما على نوعية رؤيتها للعالم وتصورها لهويتها الإنسانية والأنثوية معا .

وتنطلق الرواية من لحظة خروج بطلتها بشرى من كن البيت ومن مرحلة الاعتماد على ما يوفره من حماية وما يفرضه من قيود معا إلى مرحلة العمل ، وبدء وظيفتها الأولى التى تريد أن تصنع منها عالما ودورا . ومع هذا الخروج الأول تبدأ مواجهة العالم الخارجى بكل

ما تنطوى عليه تلك المواجهة من مخاطر . وهو خروج تريد الكاتبة منذ السطور الأولى فى النص أن تكسبه أهمية مضاعفة ، لا من خلال خروج الأسرتين الأساسيتين « بربطة المعلم » لوداع البطلة فى محطة مصر ، وإنما من خلال الانتقاء الحساس للمفردات التى تبدو للوهلة الأولى وكأنها مفردات وصفية ترسم لنا تفاصيل رحلة سيارات الأجرة الثلاث التى أخذت الجماعة من البيت القاهرى الذى يقع فى مكان ما بالمنيرة بين أبو الريش وجنينة ناميش وحتى الوصول إلى محطة مصر . فما أن نتأمل المعالم التى اختارتها الكاتبة من جغرافيا تلك الرحلة وتضاريسها حتى نكتشف أن الكاتبة قد انتقتها بعناية بالغة تستهدف تأسيس قواعد التشفير التى تريد من قارئها أن يتلقى عبرها شفرات النص المختلفة التى تهتم بالتفاصيل الواقعية المنتقاة باعتبارها أداة أساسية فى خلق تضاريس النص الداخلية ، وتكوين ذاكرته التاريخية ، وصياغة رؤيته الفكرية . فالكاتبة تلتقط عبر عين بطلتها المسافرة فى رحلة فاصلة بين مرحلتين فى مسيرتها مع التطور لا زحام شارع القصر العينى الذى خوض فيه موكب الخروج ، وإنما مبنى الجامعة الأمريكية من ناحية وبنايتى الجامعة العربية والمتحف المصرى وفندق هيلتون الواقع بينهما من ناحية أخرى فى محاولة لتأسيس مقابلة بين الوجود الأمريكى على الجانبين ، والأيماء بذلك الجدل الخفى والتناقض التاريخى بين مبنى الجامعتين الأمريكية والعربية من ناحية وإلى العلاقة المغايرة بين المتحف المصرى والجامعة العربية وقد فصل بينهما مبنى أمريكى آخر هو فندق هيلتون . ثم يقطع الموكب شارع رمسيس كله دون أن يلتقط أيا من معالمه التاريخية أو المعمارية ، لكنه ما أن يصل إلى ميدان رمسيس حتى تلتقط العين الحريصة على تأسيس تلك الشفرة النصية ثلاث معالم دالة : مبنى عتيق تعلوه لافتة تعلن عن جمعية دينية قبطية ، ومبنى المحطة بطرازه المعمارى الإسلامى ، وتمثال رمسيس بغطاء الوادى الفرعونى وتاج الوادى الموحد .

هذا الانتقاء الحساس لتلك المعالم الدالة قبل التخويض فى زحام المحطة وهرولة المسافرين للحاق بالقطارات ، وصخب لحظات الوداع ، يستهدف بلورة ملامح البعدين الواقعى والتاريخى للحظة التى يتعامل معها النص . فقبل تجربة الخروج الأولى التى تواجهنا بها الرواية ، خروج بشرى من البيت إلى العمل ، ومن المدينة إلى القرية ، تلفت الرواية نظرنا إلى البعد التاريخى الذى تتعايش فيه رموز الحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية فى ميدان قاهرى واحد . وإلى تركيبة الحاضر التى يسيطر عليها وجود أمريكى رازح على الجانبين فى أكبر ميادين العاصمة . ينشر ثقافته المسيطرة فى ناحية ، بينما ينغرس كالوتد فى الناحية الأخرى بين المتحف المصرى مستودع التاريخ القديم كله ، ومبنى الجامعة العربية الذى ينعى خواؤه ما آل إليه حال مصر العربية فى المرحلة التى تقدمها لنا الرواية . وكم وددت لو التقطت عين بشرى كذلك فى ميدان التحرير صدوع مبنى المجمع الضخم الذى يوشك أن ينهار برغم ضخامته الكالحة أمام ألق مبنى الجامعة الأمريكية واعتداده بنفسه حتى يشى لنا هذا التضاد بين المبنيين بتضعضع سلطة الحكومة التى ستكشر عن أنيابها العجوز طوال صفحات الرواية ، وتفتح معتقلاتها لاحتجاز ألمع شخصياتها . لكن المهم فى استقراء تلك التفاصيل المنتقاة أن يكتشف القارىء كذلك طبيعة المنهج الذى ينحو إلى توليد الدلالة من خلال المفارقات الهامسة التى قد لا تلحظها العين العابرة . لأن منهجى الرواية البنائى والتعبيرى يعتمدان كليا على الاهتمام بتلك المفارقات واستيلاد المعنى من جدل جزئياتها .

فبعد أن قدم لنا النص لحظة الخروج باعتبارها لحظة حاضر متوهجة يرتد بنا إلى الماضى ليقيم مقابلة بين الحاضر

والماضى من ناحية وليخلق من ناحية أخرى توازيا بين بطلتى الرواية الرئيسيتين : بشرى وسلمى منذ لحظة تخلق جنينيهما فى هذا الماضى البعيد عن وعيهما ، المتوهج أبدا فى عقل الأم شمس ، أم بشرى التى بقيت بينما رحلت قرينتها قدرية أم سلمى . لكن المقابلة الرئيسية فى هذا النص هى المقابلة بين بطلتيه بشرى وسلمى التى تعد بقية المقابلات تنويعات عليها . وهى مقابلة ينطوى تعارضها البادى على قدر كبير من التكامل حيث يشكلان معا شقى المصير المشترك للذين عاشوا تجربة السبعينات والثمانينات العصيبة حيث تخثرت الأحلام : أحلام الخلاص بالخروج بتجربة الخروج ذاتها . ولأن هذه هى المقابلة الرئيسية فى النص فإن شمس سرعان ما تركز عودتها للماضى على خروج سلمى بعد أن ودعنا بشرى وتركناها تمارس تجربة خروجها للعمل . لكن خروج سلمى كان خروجا من نوع آخر ، لأنه يبدو فى الظاهر وكأنه الخروج التقليدى من بيت الأب إلى « بيت العدل » أو بيت الزوجية . غير أن سلمى التى تعلمت فى الجامعة وتعلقت بالقراءة وكتابة الشعر لم تعد قادرة على أن تكرر تجربة أمها قدرية أو خالتها شمس . صحيح أنها بدت لأول وهلة وقد استوعبتها طقوس تجربة الزواج التقليدية من شراء لحاجيات العريس ، وإعداد لملابسه ، وتنظيف للمنزل ، وفرش شقة العروسين ، والإعداد للحفل ، وتعليق لحبال اللمبات الكهربائية ، حتى إزالة الشعر عن ساقيها وذراعيها وتحت إبطيها وأسفل بطنها بعجينة السكر والليمون ، والانخراط فى زواق العرس ، والتقاط صور الزفاف . لكن رفض على ، شقيق بشرى حضور حفلة العرس كان من العلامات التى كشفت لنا عن أن سلمى نفسها تسير إلى هذا العرس كالمنومة التى لن تفيق من خدر الطقوس التفصيلية المدوخة إلا بعد أن « وقعت الفأس فى الرأس » .

ورفض على لهذا الزواج هو أول خروج لعلى فى النص من كتلة الأسرة المبهمة التى ذهبت جميعها لوداع بشرى ثم بدأت شخصياتها تكتسب ملامحها المميزة واحدة بعد الأخرى . فهو خروج على الإجماع التقليدى المبهم الذى لا يمحص الأمور ولا يتعمق النظر فيها . ولهذا لا نندهش حينما نسمع بخبر اعتقال على فى الجامعة إبان أحداث اعتصام الطلاب فيها فى أوائل السبعينات . وهو الخبر الذى نسمعه من سيد الذى يشكل النقيض الكامل لعلى برغم رابطة الجيرة والقربى والعمر المشترك . وما أن سمعت شمس بالخبر من منيرة ، أم سيد وزوجة أب سلمى الذى تزوجها بعد أن ماتت قدرية ، ومنيرة أيضا قرين شمس ونقيضها فالمفارقة والتوازى هما سبيلا النص لتقديم الشخصيات ، ولنسج شبكة العلاقات المتداخلة بينها ، ما أن سمعت شمس بالخبر حتى انطلقت إلى الجامعة لتقدم لنا الرواية صورة المواجهة بين الشرطة والطلاب المعتصمين فى الجامعة لا من خلال أى من المعسكرين : الطلبة أو الحكومة ، وإنما من خلال عينى هذه الأم التى ترى الأمور بفطرتها أكثر مما تراه بعقلها . وبعد الصدمة التى يحدثها اعتقال على وأمينة ، إبنة منيرة وأخت سلمى غير الشقيقة ، نرى ما آل إليه زواج سلمى بعريسها الغريب سعيد ، وكيف تتخبط فى عسل الزواج اللزج كما تتخبط ذبابة تريد التملص من شراك السائل السميك ، وذلك من خلال زيارة شمس وبشرى ومديحة الشقيقة الصغرى لسيد وأمينة لبيت العروسين ، وما تبرزه تلك الزيارة من تناقض بين سعيد وبين بقية أفراد الأسرة ، وهو التناقض الذى أدركه على منذ يوم الخطوبة ولكنه غاب عن الجميع . وكيف أن سلمى قد اغتربت عن أسرتها وصديقتها ولم تزدد به تحققا .

بعد هذا كله نتعرف على ما دار عندما وصلت بشرى إلى مقر عملها فى تلك القرية الصغيرة ، وعن المواجهات الحادة بينها وبين الناظرة وكل بنية الفساد المتحكمة فى عالم عملها الجديد . لا نتعرف على هذا من خلال السرد المباشر

للأحداث ، وإنما من خلال تذكر بشرى له فى رحلة العودة فى القطار الصاخب بعبث التلميذات المشتركات فى رحلة « اعرف بلادك » فكل ما يستدعيه النص من تفاصيل يرمى إلى إرهاف وعى المتلقى بما يدور فى بلاده . لكن إرهاف وعى المتلقى ببلاده هنا لا يتم بطريقة مباشرة فجة ، ولا يطفو أبدا على سطح الأحداث وإنما يتخلق من خلال بنيتها التى تضحى بتتابع الأحداث الزمنى لخلق نوع من التتابع الجديد الراغب فى تأسيس نفس القدر من التوازى والمفارقة الذى لمسناه فى الشخصيات بين الأحداث . فالجدل بين ترتيب أحداث القصة المحكية كما وقعت فى تتابعها الزمنى ، وبين ترتيب السرد الروائى لها والذى يختلف كثيرا عن الترتيب الأول ، هو أحد العناصر الأساسية المحددة للرؤية فى هذا النص الروائى الذى يستعيض عن الترتيب الزمنى والتتابع التقليدى بترتيب جديد يعى أهمية الدور الذى تقوم به علاقات التجاور والتتابع بين الأحداث فى إثرائها بالمعنى وإضفاء المزيد من الدلالات على جزئياتها البالغة البساطة البادية البراءة . فنحن لا نعرف عن مواجهة بشرى للفساد المهيمن على الوحدة المجمعة إلا بعد أن نتعرف على نبأ اقتحام قوات الأمن لمقر الجامعة فجرا واعتقالها للطلاب المعتصمين بها . فهذا التتابع المخالف للتتابع الزمنى والذى أخر تقديم الحدث الأول برغم وقوعه قبل الحدث الثانى بعدة أسابيع هو الذى يساهم فى موضعة هذه المواجهة فى الإطار السياسى الذى يكسب هذا الفساد الذى تتحالف فيه ناظرة المدرسة مع طبيبة الوحدة دلالات اجتماعية وسياسية مضاعفة .

هذا المنطق البنائى الناضج الذى تتساوق فيه بنية الحدث مع تركيبة الشخصيات ومنطق الخريطة الناسجة لشبكة العلاقات بينها هو الذى يكسب تجربة الرواية الأساسية فى تنويعاتها المختلفة على لحن الخروج أبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية . فمن خلال هذا المنطق الذى يعتمد على المفارقة والتوازى فى كل جزئيات النص تقيم الرواية علاقات الحب المتعددة التى تبدأ أولاها بين بشرى وطه ، الباحث الاجتماعى والمناضل الشاب الذى ضاع صديق عمره وخدين روحه كما ضاعت سلمى صديقة بشرى . لكن خالد صديق طه ضاع إلى الأبد ، ليس فقط لأن الأعداء الصهاينة قتلوه فى حرب أكتوبر ، ولكن أيضا لأن صديقه الذى عاد من هذه الحرب سالما وهو طه سيقضى بقية عمره ضائعا بين سجون الذين خانوا شهداء هذه الحرب . ومن هنا تمتزج قصة حب بشرى من البداية بتجربة خروج جديد هو الخروج من عالم الهموم الخاصة والمعارك الصغيرة إلى عالم هموم الوطن العامة ومعاركه الكبيرة التى يدفع طه ثمنها فادحا لإصراره على الحلم بالتغيير . أما سلمى فقد استطاعت أن تستنقذ حياتها من الضياع عندما تركت بيت سعيد أو بالأحرى بيت العنكبوت الذى استل من أعماقها كل أمل وحيوية . تركته ذات صباح وقررت ألا تعود إليه إلى الأبدوأخذتها رحلة البحث عن نفسها لخروج من نوع جديد ، هو الخروج للعمل فى أوروبا بعد خروجها من بيت التقاليد الزوجية القديمة والسقيمة . هذا الخروج الذى بدأ ككل الرحلات إلى أوروبا فى الأدب العربى بالانبهار بالحضارة الأوروبية سرعان ما تخثر عندما سقطت مرحلة الانبهار وأعقبتها حقيقة الغربة والوحدة وفقدان التحقق . فهل كانت بشرى التى أقامت حياتها على دعائم أمتن هى دعائم الحب المشترك والأمل المشترك فى مستقبل أفضل أسعد منها حظا بعد أن تزوجت طه ؟ وهل كان شقيقها على الذى تقدم الرواية من خلال حبه لأمينة التى شاركته فى الاعتصام وفى تجربة السجن قصة حبها الثانية أسعد حظا عندما تزوج حبيبته وحاولا أن يقيما معا بالحب المشترك والحلم المشترك عالما جميلا ؟

للإجابة على هذين السؤالين لابد أن ندرك أنه إذا كان النص يقيم توازنا بين قصتى على وبشرى ، فإنه يقيم

تعارضا وتوازيا بين قصتيهما وقصة سلمى من ناحية ومصير سيد ، وإلى حد ما صديقه مجدى سلام ، من ناحية أخرى . فالنص يقدم إجاباته من خلال جدل المتناقضات كما يقدمها من خلال تجسد المواقف وتفاعل الشخصيات . كما أن وعى النص بأن كل هذه العلاقات مهما قامت على أساس فردى صحى فإنها تقوم فى مناخ اجتماعى وسياسى فاسد هو الذى يقدم الإجابة المؤسية على هذين السؤالين . كما أن حرصه على إقامة علاقة بين تجربة الخروج وتجربة البقاء باعتبارهما جناحى تجربة واحدة هى تجربة الحياة القاسية فى مصر السبعينات وبدايات الثمانينات هو الذى يكسب هذه الإجابة طعمها المر . فبينما كانت سلمى أول اللواتى بدأن تغريبة بنات عبد التواب الثلاث تستمتع بسحر المدينة الأوروبية الخلاب فى فيينا التى ذهبت للعمل بها كمترجمة كانت بشرى تكتشف مع طه مناطق جديدة من الخبرة والمعرفة البشرية ، لا الخبرة بتنامى تلك العلاقة الجميلة التى بدأت بينهما وتطورت إلى الزواج فحسب ، وإنما اكتشاف حقيقة البعد الريفى فى التجربة المصرية من خلال عملها فى القرية التى تقع فى الوجه البحرى ، ومن خلال تعرفها على أسرة طه الريفية فى الصعيد . وكان على يبنى حياته الجديدة مع أمينة التى سرعان ما دفعته ضغوطها الاقتصادية بعدما أنجب ثلاثة أولاد إلى السفر للعمل فى البلاد العربية . بينما سيد الذى لم يهتم يوما بأمور هذا الوطن ولم يدفع له ثمنا من حريته أو من دم أصدقاء عمره يزداد ثراءً كل يوم من الأعمال المشبوهة ، ويجلب إلى بيت الأسرة امرأة أجنبية « كريستينا » تعتدى على أمه ببذاءاتها وتطردها من بيتها بعد أن خلا من كل البنات القادرات على حمايتها من هجوم تلك الأجنبية الصاعق . فكيف تدهورت الأمور إلى هذا الحد ؟ .

للإجابة على هذا السؤال لابد من العودة مرة أخرى إلى العنصرين الأساسين فى بناء هذا النص وهما المفارقة والجدل بين الترتيبين الزمنى والسردى ، فقد انطلق النص من هذا الموكب الأسرى الذى انطلق لوداع بشرى فى خروجها الأول للعمل ، والذى يشير إلى أن هناك قدرا من التماسك والترابط بين أفراد العائلة المصرية الكبيرة التى تتشابك فيها أواصر القربى بروابط الجيرة ، وانتهى بها فى لحظة قهر مرة بعد تجربتها فى القسم عشية عودتها من زيارة أم زوجها بالصعيد ، وهى وحدها على جسر الجامعة وقد خلفت تمثال نهضة مصر وراء ظهرها ، بعد أن تيقنت وتيقنّا معها على طول صفحات النص ، بأن تلك النهضة قد عانت من كبوة قاصمة ، تتأمل مجرى نهر النيل وهو يندفع فى طريقه آتيا من نفس الصعيد الذى خلفته وراء ظهرها ، عبر المنحنيات والسدود ، ويندفع فى طريقه دفاقا ومهيبا . وهى خاتمة تريد الكاتبة أن تُضفى بها شيئا من الأمل على تلك المفارقة المرة بين بداية الرواية ونهايتها . أما البطلة الأخرى سلمى ، والتى لا يكتمل أى فهم حقيقى للرواية دون ربط مصيرها بمصير بشرى للتكامل الهام بين وجهى تجربتهما ، فإننا نبدأ بها وهى تكتب شعرا مؤتلقا يشف عن انفتاح روحها الغضة المترعة بالأمل على العالم :

« هل هذا بيتى ... أم أنه الجسد ؟/أبواب هده ... أم حواس ؟/راقصة لها تاج - مروحة من سعف أخضر/ وأقراط من عنبر يشتهى/يرقبها قرص برتقالى شبق/ وأشكال هرمية كمثلثات صغيرة/متلاصقة على صفحة عريضة/لكراس رسم مدرسى/مثلثات أم تيجان ؟/ تعالوا جميعا/تعالى أيتها النخلة ، يا قرص الشمس تعال/ويا الأهرام/تفضلوا/ها هى أبوابى مشرعة ../ تفضلوا ... تفضلوا » (ص ١٣ - ١٤)

هذه الشخصية المترعة بالأمل فى المستقبل التى تكتب عن مصر المزهوة بنفسها المحبة لأبنائها المعتزة بتاريخها ، والتى تفتح أبوابها وحضنها للطبيعة وللبشر ، سرعان ما ينتهى بها الأمر فى سنوات قليلة إلى المرارة فى الغربة ، وهى تشاهد أبناء وطنها وقد تحولوا إلى خدم ينظفون

محطات القطارات أثناء ورديات الليل القاسيـة . فتكتب بعد أن هجرتها الرغبة فى الكتابة لسنوات أشعارا من نوع جديد كليـة . لا تتحدث عن الطبيعـة أو قرص الشمس البرتقالى النضـاح بالنـور ، ولا تفتح أبـوابها المشـرعة للأمل ، وإنما تتحدث عن :

« رجال / يقفون على النواصى فى لسعة البرد / يبيعون الجرائد المكتوبة بلغـة لم يألفـوها / رجـال يخدمـون فى المقـاهى حتى السـاعـات الأولى من الفجـر / وينظفـون محطات المترو المضاءة بالكهرباء / رجال إذا أوغل الليل / يذهبون لإطفـاء الشهوة / ولكنهم لا يجـرءون أبدا / أن يحكـوا عن أمهاتهم / ولا عن إخـوتهم الصغار / ولا عن علاقاتهم / التى فتتها السفر / الرجال الغرباء / فى المدن الغريبة / يجمعون القروش / ويحسبون الأيام / وينفقون العمر .» (ص ١٥٦ ـ ١٥٧)

والواقع أن الفجوة التى تفصل بين هاتين القصيدتين ، أو بين هذين الموقفين المتنـاقضين من العـالم أو هاتـين الرؤيتين المتعارضتين له هى تلك التى تفصـل بين مصر مطلع السبعينات التى كانت لا تزال تحلم بخـلاص ما ، وبين مصر فى نهاية هذا العقـد الكئيب الذى هـد روحها وأجهز على كل أمل لها فى الخلاص . وحتى تكشف لنـا رضـوى عاشور عن تفاصيل هذا التحول الرهيب تنطلق من تجربتى خروج مختلفتين سرعان ما قادتا بعد فترة وجيزة إلى نفس النتيجة . أولاهما هى تجربة خروج بشرى للعمل الذى واجهت فيه الفساد الذى يفت بهدوء مرعب فى عضد الـوطن والذى دفعهـا إلى أن تكتب لصديقتهـا سلمى : « أشعر بالضيق وأطـرح أسئلة تـربكنى ، ولا أجد من أتواصل معه . أفكر فى حمل حقيبتى والعودة إلى أمى ، وأسأل نفسى إن كان قرار كهذا يعنى الهرب أم أنه يكون سلوكا حقيقيا يعترف بحقيقة أننى وحدى غير قادرة على مواجهة الأوضاع المتردية التى تحيط بى لأننى ببساطة لا أعـرف كيف ومن أين » (ص ٤١) . وثانيتهمـا هى تجربة خـروج سلمى إلى بيت الزوجيـة حيث وجدت أن العالم الداخلى للبيت لا يقل فسادا عن العالم الخـارجى للمؤسسة . فالرواية فى بعد من أبعادها تحاول أن تقدم لنا تناولا متعدد الجوانب لقضية المرأة المصريـة فى سعيها للبحث عن ذاتها . ومن هنا كان هذا التوازى بين رؤيتها للفساد المستشرى فى عالم العمل الخـارجى ، وتناولهـا للعفن السارى فى عالم العلاقات الفردية الداخلى . لذلك سرعان ما يجىء الرد على رسالـة بشرى تـرديدا لنفس مفـردات تلك الـرسالـة وإن اختلفت التفاصيـل . « هل يحزنك أن تعرف أننى أيضا أشعـر بالضيق والـوحدة ؟ كثيرا ما أتساءل ما الذى أتى بى إلى هنا . قبـل يومـين استيقظت من نومى فى الليل وللحظة بدا لى أن يدا عابثة نقلتنى من بيتى إلى هذا المكان الغـريب بدءا من أثـاثه (الذى أخترته بنفسى) وانتهاء (ولا تحزنى) بسعيد » (ص ٤١) .

وتحرص الرواية على أن يدرك القارىء أهمية التوازى بين الحالتين فتضـع النصين فى نفس الصفحة ، بل وتختم بهما الفصل حتى يكون هذا الموضـع الختامى نوعـا من إبراز أهميتهما ، لما للبدايات والنهايات من مكانة متميزة عـلى خريطـة علاقـات التراتب النصيـة . ثم تمضى بنـا الأحداث لتكشف لنا عن أن كـلا من البطلتين أختـارت طريقا مختلفا للخروج من تلـك الأزمة التى كـانت جزءا أساسيا من تجربة اكتشاف الذات . فقد تعلمت بشرى ذات الحس الواقعى كيفية الحد من أستشراء الفساد فى عالمها الصغير بالوحدة الريفية المجمعة بعد أن أكتسبت ، كما تقول ، شيئا من الخرتيت « جلد سميك ، وقرن ينطح » (ص ٥٣) ، وبدأت تجربة البحث عن شريك لحياتهـا يمكنه أن يؤازرها فى تلك المواجهة . أما سلمى التى تتمتع بلمسـة رومانسيـة عرضتهـا للكثير من المشـاكل ، فقـد اختـارت طريق التمـرد لا طريق الإصـلاح الذى آثـرته

بشرى . وبدلا من مواجهة تجـربتها بحس عمـلى كانت تخرج للمشى على النيل ، وعندما تأزمت الأمور بينها وبين زوجها امضت ستة أيـام « لم تبادلـه حرفـا ولم تحادث إنساناً . وفى اليوم السابـع ذهبت إلى بيت أبيها وأعلنت أنها قررت الطلاق » (ص ٧١) . وقد صمـدت فى وجه التهديد والوعيد شهورا حتى أرسل إليهـا سعيد بـورقة الطلاق .

ويكتسب هـذا الطـلاق فى النص دلالات أوسـع من دلالاته الحرفية ، لأنه ليس مجرد نهاية لزيجة فاشلـة ، ولكنه فصم لعرى العلاقة مع الواقـع كله . وهـروب من مواجهة المشكـلات التى لا مندوحـة عن البحث عن حل لها . ولهذا كان من الطبيعى ألا تجد سلمى أمامها بعد ذلك مناصا من الخروج من الوطن برمته ، أى الخروج إلى أوروبا ، لا إلى أى من أجزاء الوطن العربى الكبير ، كما فعلت بقية البنات . فلم يعد فى طاقتها بعد هذا الموقف أن تتحمل ما سبق أن تحملته من قهر الأب الذى لم تنس بعد كيف انتهت رحلتهـا إلى الأهـرام التى كتبت فى فيئهـا قصيدتها المتفائلة الأولى بصفعـة قاسيـة منه ، والـذى تحولت صورته لديها إلى صورة سجان رهيب يربط « بناته تحت حزام عريض شده على خصره خوفا من أن يفلتن ، وهن يصحن طالبات النجدة لأن الحزام يضغط عليهن إلى حـد الاختناق ، وهـو يسير بحبـور لأنه مطمئن عليهن » (ص ٧٤) وقد زادت حدة تضييقه الخناق عليهـا الآن بعد أن أصبحت « مطلقة » . فخروج سلمى من معركـة مواجهة التقاليد الاجتماعية الصارمة التى تضغط عـلى المـرأة المصريـة وتكبل حـريتها ، لا يتحقق إلا بـالهرب المستمر من هذه المعركة . فهى من حيث طرحها لفداحة القهر الاجتماعى الذى تعانى منه المرأة تكشف لنا عن بعد هام فى أبعاد هذه القضية وهو أن الهرب من مواجهة هذا القهر لا يعد المرأة بأى خلاص ، وإنما يؤدى إلى استبداله بأشكال أخرى من فقدان التحقق . فكما هربت سلمى من معركة الزواج التقليدى بالطلاق ، هربت من ضغوط الأب وقهره بالسفر للعمل كمترجمة فى فيينا التى تنادى أغنية أسمهان المشهورة بأن من المكن أن تتمتع فيها بشبابها : فهل تمتعت هناك بالشباب الذى ضيقت التقاليد السقيمة عليه الحصار فى أرض الوطن ؟ بدا لها أنها تفعل ذلك فعلا فى بدايات لحظات المواجهة الأولى والتى وقعت فيها تحت سحر المدينة . لكن ما أن بـدأت سلمى تكتشف الجانب الآخر من تجربة الغربة وهو الوحدة المرة الكئيبة فى المدن الأجنبية ، ويبلغها نبأ موت أبيها فلا تجد من يشاركهـا أحزانها ، وتتغير نوعية الأشعار التى كانت تكتبها ، حتى تغيرت تفاصيل الموقف . ولم تعد تجد نفسها إلا فى لحظات تحقيق صغيرة ومسروقة كتلك التى عـاشتها مـع أختها مديحة فى مدينة عربية . فى تلك اللحظات القليلة تكشف مديحة (الأخت الصغرى) لأختها الكبرى عن استحالة تحققهـا فى فيينا ، لأن فيينـا الأغنيـة ليست إلا خيـالا مصنوعا من آليات الطبقة الوسطى الكبيرة فى مصر بأوروبا التى ترى فيها النعيم والجنة وليس الاستعمار ولا حتى أوروبا الحركة العمالية أو الاتجاهات الطليعية فى الفنون . (ص . ١٧) والغريب أن سلمى الشاعرة الحساسة لم تكتشف أوروبا الاتجاهات الطليعية فى الفنون تلك ، وإنما أكتشفت أوروبا مآسى المغتربين فى محطـات القطارات فى الليالى الباردة ، وهذا ملمح آخر من قسمات رومانسيتها .

وإذا أردنا أن نتعرف على بقية التنويعات المختلفة على تجربة الخروج قبل العودة إلى تناول مـا جرى لبشـرى باعتبارها رمزا للـذين لم يخرجـوا والوجـه الآخر لنفس التجربة ، سنجد أن تلك التنويعات بالغة الأهميـة لأنها تكشف لنا أن الموضوع الرئيسى للعمل هو تغريبة البنات التى يكتسب فيها الخروج مجموعة من المعانى الجديدة التى تربطه بعملية بحث المرأة المصرية عن ذاتهـا وعن دورها على السواء . فقد أتاح الخروج فى هذه التغريبة بما يصاحبه من انبتات مؤقت للجذور ، فرصة التعليق المؤقت

للمواضعات القديمة وبالتالى وضع المرأة والرجل على قدم المساواة أمام ظروف جديدة . ولا تتجلى هذه المساواة فى أوضح صورها إلا فى تجربة مديحة ، فقد بدأت تجربة ارتباطها بشاب تريد الزواج منه فى وقت متأخر نسبيا فى السبعينات فيما يبدو ، أى بعد أن تفاقمت حدة الأزمة الاقتصادية . ولذلك لم يعد أمامها سوى الخروج للعمل فى البلاد العربية فذهبت هى إلى بلد وهو إلى آخر ، وكان السفر نفسه هو مفتاح تخثر العلاقة وتحللها فذهب كل منهما إلى حال سبيله بعد عامين من الغربة ، بينما بدا للوهلة الأولى وكأنه سبيل تحقيقها . أغتربت مديحة الجميلة المترعة بالحياة بعد أن أجهضت الأزمة الاقتصادية وتجربة الخروج العربى قصة حبها الغضة ، إذ دفعت بها تلك التجربة إلى بلد وحبيبها إلى بلد آخر وبعد عامين من الغربة أكتشفا أن التغريبة غربتهما عن بعضهما أيضا ، فانتهت العلاقة وهى لم تكد تبدأ . والغريب أن آليات عملية الاغتراب كانت أقوى من الوعى بأن السفر لا يؤدى إلا إلى طريق مسدود ، فبعد أكتشاف مديحة أن الغربه قادت إلى اغترابها عن حبيبها ، كانت أتعس من أن تبحث عن عمل فعادت لغربتها من جديد . وهى تدرك أن هذا ليس حلا ، ولكن البديل ، وهو الانخراط فى المجتمع الاستهلاكى أشد بشاعة من كل الخيارات المرة .

أما التنويع الثانى على لحن الغربة فهو تجربة على وأمينة . حيث ذهبا للعمل فى البلاد العربية عندما ناءا بعبء الأسرة التى تكاثر فيها الأولاد ، وقصم ظهرها ارتفاع الأسعار ، واستحالة الحصول على شقة وتأثيثها . وهى الغربة التى تبدو سلبياتها من خلال لحظة جمع الشمل نوعا من الثمن الذى لابد من أن يدفعه الذين يتخلون عن الوطن فى لحظة الألم . فقد أحالت تلك التجربة أمينة إلى شخص آخر لا نتعرف فيه إلا على أقل القليل من ملامح تلك التى شاركت فى اعتصام الطلاب ، والتى كانت تتوهج بالحماس والرغبة فى العمل من أجل القضية العامة . وعندما تعلق على أخبار مديحة التى ترى سلمى أنها « تحولت إلى فيلسوفة وسياسية ، ولما ترجع ستجدونها مع طه فى السجن » قائلة « غدا تهدأ وتعقل مثلنا » (ص ١٨٥) لا نعرف ان كان ما حدث لأمينة هو نوع من العقل أم من الموت ، لأننا نتألم ونحن نرى أن التغريبة قد غربتهما عن وعيهما وعن اهتماماتهما القديمة وعن عقلهما نفسه . من خلال هذه التنويعات المختلفة على لحن الغربة نكتشف ما فيه من سلبيات ، ستتضح لنا أكثر عندما نتأمل ما يجرى للذين بقوا .

فبينما كانت سلمى تحاول الهرب من الحصار الذى فرضه عليها أبوها بعد الطلاق بالتقدم لوظيفة فى فيينا كانت بشرى تجنى أول ثمار انتصاراتها الصغيرة فى تجربة المواجهة مع الفساد المسيطر على الوحدة المجمعة . فبعد رحلة إلى أعماق البيوت الريفية تفتح وعيها على حقيقة ما يدور حولها . وأخذت تنظم الطالبات لتنظيف المكتبة وترتيب الكتب ، وتفكر فى التعاون معهن فى الصيف فى مشروع لمحو الأمية أو للتوعية الصحية . ومن خلال هذا التفتح على العالم الذى كانت تحلم له سلمى فى قصيدتها الأولى وبدأت بشرى تعيشه ، تخلقت علاقتها مع طه وأستمرت حتى توجها الزواج ، لكن المناخ الفاسد الذى تكتسب فيه تغريبة البنات هذا الطعم المر ، والذى تتخثر فيه الأحلام الجميلة بالمستقبل ، لا يتيح لهذه القصة الجميلة أن تنتهى نهاية سعيدة . لأن الرواية تقدم لنا شهادتها الصلبة القاسية ، قسوة الحقيقة العارية ، على ما دار فى مصر فى مرحلة السبعينات الكئيبة ، وتتتبع بعين مستبصرة حساسة آثار هذه المرحلة التى ما زالت فاعلة فى الواقع المصرى الراهن . لذلك كان من الضرورى أن تكشف لنا من خلال تجربة بشرى عن المعاناة التى عاشها الذين بقوا لتحقيق الحلم .

كانت بشرى تعيش تجربة الحياة الصعبة بعد أن اختفى زوجها وراء القضبان ، وسافر أخوها وأسرته للعمل فى البلاد العربية . فمصائر الشخصيات هنا مرسومة بمهارة تكسب القدر دلالته الاجتماعية والسياسية على الدوام فى عالم مصر التى استأثر بخيرها اقل أبنائها جدارة بهذا الخير ، بينما يتعذب أحقهم به فى المنافى . أما سيد الذى يقوم بأعمال مشبوهة فقد ازدادت ثروته وكثرت سياراته وسمك جلده فلم يعبأ بفض النزاع الذى نشب بين أمه وزوجته أو بالأحرى عشيقته الأوروبية « كريستينا » التى هجمت على الأم ببذاءاتها حتى أجلتها عن بيتها . ثم تزوج من زوجة أخرى ذات ضحكة خليعة مجلجلة تكشف عن بذاءة ذوقه . بينما طه الذى التزم بنصاعة الحلم بالمستقبل النظيف يعانى وراء القضبان ويتعرض ابنه خالد ، سميُّ صديقه الذى دفع حياته فداء للوطن ، لمضايقات الفهم التقليدى الصفيق للأمور والذى أطلعنا على عينة منه فى حديث مجدى سلام صنو سيد ، و « رجل الأعمال » القذرة مثله .

هذا التناقض الحاد فى مصائر الذين بقوا هو الذى يبلور المعانى المتراكبة لتجربة الخروج هربا من تكرار مصير بشرى ناهيك عن مصير سيد . لكن الرواية تهتم بشكل خاص بأن تقدم خصوصية تغريبة البنات ، وهذا ما دفعها إلى استخدام ما أود أن أدعوه باستراتيجيات تغييب الرجل حتى يصبح المنظور المسيطر على النص هو منظور المرأة . وتتحقق تلك الاستراتيجيات من خلال عدة عناصر أساسية ، أولها أن تكون البنت فى بنية الأسرة هى الكبيرة ، كما هى الحال مع بشرى وسلمى وأن يكون الرجال هم الأصغر سنا ، وبالتالى مقاما . وثانيها التنفير من سقم محاولات الابن الأصغر أن يلعب دور « الأخ » حامى الحمى من خلال واقعة ضرب سيد لسلمى لركوبها الدراجة بتحريض من صديقه مجدى الذى أصبح فيما بعد « رجل أعمال » مثله . وثالثها تغييب الرجال فعليا إمَّا بتسفيرهم كما حدث مع على ، أو بغيابهم وراء القضبان كما حدث مع طه ، أو بقتل العدو الصهيونى لهم كما حدث لخالد ، أو بتهميشهم كما حدث مع سيد ، الذى يعتبر وجوده نوعا من الغياب ، ليس فقط لانغماسه فى حمأة الفساد الذى يريد لفساده التخفى ، ولكن أيضا لأنه تخلى كلية وبمحض إرادته عن أى مسئولية كما اتضح لنا من حادث المواجهة بين أمه وكريستينا . وفى مقابل تغييب الرجل هناك مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التى يمكن تسميتها باستراتيجيات إبراز المرأة وبلورة صوتها وتمكينها من احتكار المنظور القصصى بلا منازع . فأحد أهداف النص ليس مجرد بلورة سعى المرأة للخروج وبحثها عن ذاتها ، وإنما صياغة صوتها القصصى المتميز فى نفس الوقت .

علی الشرقاوی

الــوعلــة

كصهيلِ الوردةِ قبلَ توهُّجها ، اكسر
قاف القيد بجذرِ الفعلِ وأرتكبُ العطرَ
كما يرتكبُ الماءُ ثمارَ الماء
منفلتٌ
اقتحمُ الطينىَّ بإصبع ضوءٍ ، يرتجفُ
البردى بذكرى الغيم ، يسيل الصيفُ
من الفرعيْن . أشمُّ نيازكَ شهدٍ ،
أَتحسَّسُها قُزَحاً وأذوقُ صباحاً لا تعرفُهُ
فاكهةُ اللونِ ولا يفهمُهُ غيرُ حنانِ الضفةِ

حين تلامِسُ آهات النهر .

ولا اشبعُ

أيتها الرَّكْضةُ بين مَساءاتى ونهارات الجسد الوحشىِّ

إذا قلتُ أحبُّ اللهب المتقطِّر من عنبِ الشفتيْن

أنا أَغْنيكِ إذا قلتُ أحِنُّ إلى ريش

الرِّيحِ وفجر الأسبوع ونجم الهدهَدةِ

القمحيَّة فوق حرير الفوضى فأنَا أَغْنيكِ .

إذا صاحتْ قُطعانُ الدَّهشة ضائعةً فى آهاتِ

الجبليْن المرتعشيْن وقالت للدَّمع الضاحكِ

اشتاقُ إلى ظُلُمات الكهفِ الأوْلِ والعشبِ

المبلولَ برائحةِ الصَّيفِ ؛ إذا شاهدتُ جداراً

تخرجُ عن سطْوتِه مائدةُ الصرخة أو شاهدتُ

نهاراً يشبهُ رعشةَ وَعْلين

ووعليْن

وعشرينَ

يهزونَ ربيعَ الكونِ فينهمرُ الأبيضُ فى الأبيضِ ،

أيضاً أغْنيكِ .

فأنت اللهبُ المتبرعمُ فى برِّيةِ أيامى

انت هُيامُ الأزرقِ بالأفْقِ
وانتِ ظلامى منذ تهجَّيْتُ نهاراتِ الطَّلْع .
يداى العشبةُ صاهلة تفترسُ الضوء .
يداكِ الرغبة مِنجلهُا حقلُ دمى .
وعيونُكِ ظامئةٌ .
أتلخصُ فيها ، فيكِ أُلخصُ :

- سرُّ غرورِ العشبِ
- جماليَّاتِ الخطأ الناضجِ
- أحلامَ النقطةُ .

أنت الملكة
بك وإليكِ وفيك أغامر
مرتفعاً كالنمرةِ فى البئرِ
يَدِى تنُّين الرَّغبةِ
قلبى زلزال يخلعُ جلدَ الحجرِ الطينىِّ
ويركضُ فى غابات الرُّوحِ
وأنفاسى عينُ البوم .
أنتِ الملكة
بك

وإليك

وفيك أغادر مرتفعاتى

اهبط فى الهذيان الهائم .

ارفع تنورة ريحانك من طينِ الخوفِ

واجلسُ فى تنُّورِك طفلاً يغوى الحرقَ

اسمِّيك جموحَ الكاف الأمَّارة بالبرق

اسميك جنونَ الواوِ المزحومة باللهفة

لا شىء هنالك غير وميضِ الرجفةِ فى قاعِ النونِ .

فأنت الملكة

وأصابع كفِّى رعاياك .

إلىَّ ارتفعى .

ارتفعى .

لأسمِّيك بما لا أرغب فى ...

وأسميك بما لا أعرف عنى ..

فأنا

أيتها الوَعْلةُ منتظر

أن نلعب بالبركانِ

كما يلعبُ ضوء بالماء

تأليف : آدم ليفى

ترجمة : أحمد صليحة

مدينة الأكاذيب



كان الغمام الكثيف يحجب المدينة اكثر الأيام ، ويجعل من ليلها حلكة دامسة ثم كان يوم جديد تفتقت فيه السماء عن الزرقة وتسارعت السحب عبر السماء كقطط فزعة تتدافع وهى تتسلق سلماً . لم تكن المدينة تعرف الربيع ، ولكن برد شتائها ليس بالبرد ، وقيظ صيفها ليس بالقيظ فهما أشبه بديكور مسرحى قديم غريب لا ينطلى على المشاهد ، الذى يتناهى إليه صرير لوحات المناظر فى نزولها ، فالمدينة ذاتها أبعد عن أن تتأثر بحرارة أو برودة إلا فى افقر احيائها حيث تئن البيوت من وطأة الشتاء .

وفى حى من تلك الأحياء كان مقامى حينما حللت بالمدينة . هناك اكتريت غرفة فى منزل متداع ورحت أرقب من نافذتها ، وانا جالس ، متدثر بالفراء ، حشود البشر المتعثرة فى الثلوج .

كانت مدينة شاسعة مترامية الأطراف ، لا يبلغ المرء نهايتها ، ولا يستطيع أن يغادرها حتى بعد وفاته ، بل كان الناس يفدون إليها بلا انقطاع ، ولكنها ، وإن استوعبتهم جميعاً ، لا تنمو أبداً ، فهى مدينة لا نهائية .

عن المؤلف :

روائى بريطانى شاب ، ولد فى مدينة سوامسى Swamsea عام ١٩٦١ ودرس الفلسفة فى بريطانيا ثم فى الولايات المتحدة ، وتتضح نزعته الفلسفية فى أعماله الروائية والقصصية وقد نشر أولى رواياته « الفاكهة الزرقاء » Blue Fruit عام ١٩٨٨ ، وفى نفس ذلك العام صدرت مجموعته « مدينة الأكاذيب » (City Of Lies) التى أخذت منها هذه القصة . والكاتب عضو نشط فى « لجنة نزع الأسلحة الذرية فى أوربا » .

خد الغجر مثلاً ، لقد وفدوا إليها من مكان ما لا يدرى احد أين هو ، ولا متى جاءوا منه ، لذا تجاهلهم أهل المدينة . ولأنهم كانوا بلا صورة أو هيئة فقد أصبحوا من الموسيقيين ، لأن الناس تؤثر سماع الموسيقى الجيد على رؤيته .

كان الغجر يجوبون المدينة طولاً وعرضا ، فيلتف الناس حولهم ، ويقيمون على قارعة الطريق طقوسا غامضة وحين اقاموها تكاثف الظلام واشتدت العتمة ، لست أدرى كم لبثت بينهم جالسا أتمايل على وقع اقدامهم الراقصة . كانت المسافات تتباعد أمام عينى وتتقارب ، وينقلب الليل نهاراً ، والنهار ليلاً ، ويتألق كل ما حولى ويحتوينى ، ويتجدد إحساسى بالمتعة كلما تكررت الطقوس ، وأخذنى مظهرها كمن ينصت لقصة فيشغله صوت الراوى عن المعنى ، حتى أننى لم أفطن إلى الموسيقى إلا بعد أيام ، إذ كان كل ما أراه هو استجابات الناس لها . أى لظاهر الشيء لا الشيء نفسه .

وقف عشرة موسيقيين فى حلقة مفككة . يراقب كل منهم الآخر ، ويضحكون بين الحين والحين وهم يعزفون موسيقاهم الوحشية الصاخبة التى تتدافع انغامها وتتعثر ، فتُعْول وتنوح ، أما إيقاعاتها التى كانت تهز الجمهور هزاً فجاءت من كمان مكسور لعازف عجوز يذبح أوتاره بقوسه فى إيقاع منتظم غريب ، بينما راحت جوقة المزامير والأبواق تولول حتى كادت تطغى على صوته ، ولكن العجوز كان العازف الوحيد الذى يعزف الإيقاع الرئيسى ومن ثم أخذت تتسارع حدة انغامه لتثير من يسمعها وتمسّ من حوله بقبس من جنون ، بينما بدت الموسيقى وكأنها تنحدر انحدارا مستمرا نحو هاوية .

ولكن ، هل للكلمات أن تصف الموسيقى ؟! إن الكلمات تتصاعد من الصفحة رأسيا ، بينما تنداح الموسيقى فى عشرة أبعاد ، فتنتشر كشراع أو تلذع الأنف بحدتها ، وكلما حاولت الكلمات أن تمسكها راغت منها كما يروغ الماء من الإناء المثقوب ، وتركتها هشيما تذروه الرياح .

سحرتنى موسيقى العجوز إلى الحد الذى دفعنى لأن أسأله أن يجعلنى من تلاميذه ، فوافق ، وجلسنا فى البرد نصطلى بجمرات حزينة على قارعة الطريق ، بينما راح العجوز يروى لى قصته . لقد احترف العزف قبل خمسين عاماً ، حينما كانت المدينة تنعم بالثراء والسلام ، أما الآن فلا يعرف الموسيقى سوى أفقر ابنائها ، وكاشفنى أنه يرى أن الموسيقى هى الحب الخالص ، الذى يستطيع بقبس منه أن يأسر إنسانا ، ويمتلك فؤاده أبداً ، فالمرء إذا أصغى للموسيقى ، انقلب إلى حال أفضل ، لأن الموسيقى تتسم بالكمال وإن لم يكن لها وجود ، فما الموسيقى ؟ ، وأين هى ؟ إنها ليست فى الكمان ، لأن الكمان هو اداة صنعها ، وهل بوسعك أن تراها ؟ وهل بمقدورك أن تشمها ؟ أجل إنك تستطيع سماعها ، ولكن هل تسمعها كلها ؟ الا تجتذبك إليها ، وتجعلك تتساءل دائما عما يكمن وراءها ؟ إنها تهمس فى أذنك أن فى ظاهرها وباطنها يكمن سر اجمل منها ؟ إننا معشر الموسيقيين نعلم الناس ونخرجهم عن الإيمان الأعمى بما هو كائن ، ولذا فنحن قوم خطرون ، نحن الذين نمدهم بما هو غير كائن ، باللحظات التى تذوى وتبعث من جديد ونحن نفكر فيها ، إن من يصغ إلى موسيقانا يخلق فى ذهنه صوراً ليست من الوجود ، وذلك يجعله أقدر على تقييم الوجود ، ولذا فنحن قوم طوبيون ، لأننا ننكر الأولوية التى يضفيها الآخرون للوجود على اللا وجود ، وعلى الذى لا يستطيع أن يكون له وجود ، فالموسيقى تفتح الأذهان .

اثارتنى كلمات معلمى ، فتبعته طيلة الشتاء ورحنا نذرع شوارع المدينة التى جمّدها الصقيع ، وكنت حريصاً على أن اتعلم منه . كلما سنحت لى الفرصة ، فكم من مرة تحدّثنا ، ونحن نصطلى بجمرات متوهجة . كان الهدوء طابعه وهو يصغى إلى الإيقاع الغامض الساكن الذى يعتمد عليه فى عيشه ، وقد يشتد به الهدوء أحيانا حتى يتلاشى ، والحق أن جمهور الجوقة لم يلحظه ، فالمرء لا يلحظ عازفا فى جوقة إلا إذ نشز فى عزفه ، ولذا ظل حاضراً دائماً فى ذهن جمهوره بغيابه عنهم .

ولأشهر ظللت أسيراً لكلمات معلمى وموسيقاه ، التى لم يخفّ عنى تأثيرها إلا مع حلول الربيع الذى أذاب ثلوج الشتاء ، وفيه عرفت الحب . عرفته فى إحدى الحدائق العامة ، حيث كنت أجلس فى ظل شجرة بلاستيكية عريضة الأوراق ، أحتضن ركبتى ، بينما كانت الموسيقى تصدح فى الطريق ، وكنت قد نضوت عنى فرائى ، وتخلصت منه منذ وقت طويل ، فالمرء فى الربيع لا يتوقع أن يعود الشتاء من جديد . انبثقت من جوف المطر ، ثم جلست إلى جوارى . وتحدثنا لساعات ، كانت خضراء العينين والشعر ، وفى عينيها حول طفيف أضفى عليها جمالاً وحين تحدثنا كانت الموسيقى لاتزال تصدح فى أذنى مع كلماتها التى تدفقت من فيها ، غير أن الموسيقى ما لبثت أن خفتت وتلاشت شيئا فشيئا .

سألتنى من أكون ، فرويت لها كيف أتيت والتقيت بالعجوز ، وكيف أصبحت تلميذه ، فألمحت إلى أنها لا تستطيع أن تحب رجلاً يود أن يصبح خفياً ، فالرجل الحقيقى عندها هو من يمسك بزمام حياته ، ويبرزها على الآخرين ، هكذا الرجل . ثم قامت عنى وفارقتنى .

هكذا تلاشى اهتمامى بالموسيقى ، فغادرت العجوز ، ومرت أسابيع ودارت فيها الكواكب الميكانيكية حول الشمس النيونية ، كانت أضواء المدينة تتحدى ظلام السماء ، ولم تكن شوارعها فى الليل أقل نوراً عنها فى الصباح ، وكم كان سرور الناس بها لأنها تقيهم الظلام ، ولكنهم كانوا غير واثقين من أجسادهم ، وكانت القصص التى يتعاطونها فى الحانات مختلفة .

كانت المدينة من السعة بحيث كان أهلها يتحدثون فى بعض نواحيها بلغات أجنبية ، وذات يوم وأنا أسير فى منطقة من تلك المناطق الأجنبية شاهدت أحد الساسة البارزين يهرول فى سيره ، إذ كانت رؤية الفقراء تزعجه ، ولذا كان دائما يجدُّ فى مشيته خشية أن يرى أحدهم ، حينئذ خطر لى أن الفتاة قد تحبنى إذا أصبحت سياسيا فالساسة مرئيون ، فتبعت الرجل إلى بيته حيث انتظرت أياما أربعة .

أربع مرات عبرت فيها الشمس السماء فى دقة وإحكام ، وأربع مرات غادر فيها السياسى داره وعاد إليها ، هنا حسبت أننى قد أمسكت بناصية حياتى ، وفى مساء اليوم الرابع دنوت منه بينما كان يهم بدخول بيته ، وقدمت له نفسى . ساوره الشك فى بداية الأمر ، فلم يكن طلبى هينا ، إذ رجوته أن يجعلنى تلميذاً له وأن يعلمنى فن السياسة ، ولكنه حين أدرك سذاجتى ، أحسّ بالارتياح ، ودعانى للدخول معه .

وفى الداخل أخذت أكيل له الثناء ، وأمنّيه بأعذب الأمانى ، فاستجاب لطلبى شريطة أن أعلم ابنه .

وفى اليوم التالى اصطحبنى إلى البرلمان ، حيث أصابنى الروع والدهشة مما رأيت ، إذ كان كل من حولى لهم أهمية يصعب على ذهنى ادراكها أو تصورها ولم يمض وقت طويل حتى دعى الأعضاء للتصويت على الموضوع المطروح للنقاش ، وعقب إشارة كإشارات بدء السباق ، هب النواب من مقاعدهم وجذب كل منهم رافعة

من اثنتين مثبتتين أمام مقعده ، فأحدثوا ضوضاء رهيبة .

وحينما عاد الهدوء من جديد سألت معلمى أن يفسر لى الأمر ، فروى لى أن أهل المدينة ونوابها ظلوا لسنوات يخشون الانحراف عن الأغلبية فى أى رأى ، وكان أن كره النواب أن يدلوا بأصواتهم قبل أن يعرفوا فى أى طريق تسير الأغلبية ، والبقاء مع الأقلية الخاسرة قد يكلف النائب مهنته المربحة ، ومن ثم حرص كل نائب على الانتظار حتى يتم سحب معظم الروافع ، ويرى مجموع الأصوات الموافقة والمعترضة المسجلة على اللوحة الخاصة بالإحصاء المثبتة فى مقدمة القاعة ، وهكذا انقلب الأمر إلى مهزلة ، إذ يتقاعس النواب عن جذب الروافع حينما يدعوهم رئيس الجلسة إلى الإدلاء بأصواتهم ، ويجلسون فى هدوء ، وكل منهم يرقب جيرانه متنمراً لحركة تبدر منهم ، وقد يمضى النواب ساعات وساعات جالسين فى صمت قلق ، وكثيرا ما انفضت الجلسة دون اتخاذ قرار .

وقد جربت وسائل عديدة لعلاج هذه المشكلة ، منها حل توصل له النواب من تلقاء أنفسهم . وهو إجراء تصويت سرى قبل التصويت العلنى لتحديد اتجاه الأغلبية ، حيث استأجر النواب رجالاً يستطلعون الآراء حول الموضوع قبل التصويت ، ولكن سرعان ما عرقل الغش والخداع هذه الطريق ، إذ كان من مصلحة كل نائب أن يضلل منافسيه السياسيين ، كما أن هؤلاء المستطلعين لم يكونوا فوق الشبهات . وكان من السهل رشوتهم ليخدعوا سادتهم ، ومن ثم اخذ النواب يبددون الكثير من الوقت فى دراسة الإحصاءات التى يقدمها لهم رجالهم ، والتفكير فى ابتكار وسائل للتأكد من صدقها ، ولكن حيرتهم اشتدت مما دفعهم إلى العودة من جديد إلى الجلسات المتحفزة القلقة ، بدلاً من المخاطرة بشعبيتهم .

ثم ظهر علاج جديد لتلك المشكلة اتفق عليه النواب ضمنا دون تصريح . إذا اكتشفوا أنه إذا بادر أحدهم بجذب رافعته ، فسيتبعه عدد لا بأس به من النواب فى رأيه ، لكن لعبة القطيع هذه سرعان ما انقضت ، إذ استغلها بعض النواب الطموحين فى دفع النواب الآخرين لإقرار القرارات التى يريدونها هم ، وما أن ادرك النواب أنهم يدلون بأصواتهم دون معرفة مؤكدة بنتيجة التصويت ، حتى امتنعوا من تلقاء انفسهم عن الاشتراك فيه .

وفى النهاية تقرر أن يمنح النواب أربع ثوان فقط للتصويت ، وهى مهلة كافية كى ينهض أكبر النواب سنا من مقعده ليجذب رافعته وأقل مما يسمح لنائب بأن يعرف الاتجاه الذى سيسير فيه التصويت ، وهذا هو سر الضجة الهائلة التى أحدثها النواب عند تصويتهم .

حينئذ سألت معلمى عن السبب الذى دعا النواب إلى تفضيل هذا الأسلوب المعقد على الاقتراع السرى ، فأجاب إن الاقتراع السرى سيكون مخالفا لحق كل إنسان فى التعبير بحرية وصراحة عن مبادئه ، ولكن هذا الإجراء الأخير لم يمنع النواب من استئجار العيون لإبلاغهم بنوايا الآخرين ، وقد دربنى النائب لأكون عينا له على زملائه ، ولم أكن قبل دخولى البرلمان قد أدركت أن الحقيقة سلعة نفيسة ، وإنها أعلى من أن تبدد ، ولذا فعلى الإنسان أن يحفظها ولا يخرجها إلا بحساب ، وأن يقتصد فى استخدامها ، وكنت أحسب من قبل أن الصدق والكذب أمران هيّنان ، لكنهما فى الواقع مادة لعلم من العلوم ، فمن الخطل أن ننعت الأشياء بالكذب ، ولذا تعلمت . أن أتحدث عن سوء التقديرات ، وعدم الدقة العلمية ، والتناقضات والأمور التى لا يستسيغها عقل ،

وغيرها من ألوف المسميات لدرجات الباطل ومرادفاته .

وفى مقابل ذلك توليت تعليم ابن السياسى ، وكان صبيا خبيثا فظًا ، وقد التزمت بالمنهج الرسمى فى تعليمه ، ولكنى كلما شعرت بالملل ، كنت أحدثه عن العوالم الأخرى حيث يسير الناس فوق رءوسهم ، ويجذبون من النواصى ، وعن الجبال التى تخترق قممها الغلاف الجوى لتشمخ فى الفضاء ، ورغم أن الصبى لم يصدقنى . إلا أننى أحسست بمتعة ، وأنا ألقنه هذه الحقائق تفوق الإحساس بالإثارة الذى كان يخامرنى وأنا أحيك الأكاذيب النفعية المألوفة فى البرلمان ، ولذا واصلت حكاياتى .

وذات ليلة استدعانى النائب إلى مكتبه ، وقال لى إن هناك شائعات تدور على ألسنة الذباب أن معلم ابنه يتحدث عن وجود أماكن أخرى خارج المدينة ، فاحتججت بأننى لم أذكر سوى الحقيقة ، وأن هذه أماكن موجودة فى الواقع ، فأجابنى السياسى بأن الأمر إذا كان كذلك ، فجريمتى أفظع ، ولذا طردنى ، وطلب منى مغادرة المنزل على الفور قبل أن أُلحق به العار .

أحرقت حرارة الصيف المنبعثة من أرصفة المدينة ، إذ توهجت الشمس المصنوعة من مصابيح النيون ، وفتحت أبواب المدينة ليتدفق الناس فى الشوارع ، حيث نشب العراك بينهم وتفشت الأمراض ، وسرت مع السائرين أياما حتى وجدتنى يوما أمام طبيب الأفكار .

كان الطبيب قد اتخذ موقعه فى أحد أكبر الشوارع التجارية فى حى من أشد أحياء المدينة ازدحاما ، وحوله كانت أمواج البشر تتلاطم ، وكان الطبيب رجلًا طويل القامة بدين الجسد ، شبه عار ، يجلس القرفصاء كأحد حكماء الهند على قاعدة مرتفعة ويتحدث من مجلسه للجمع الذى احتشد حوله ، فوقفت لأصغى لكلماته . إنه يداوى المرضى ، ولكن دواءه لا يمس الأجساد بل العقول ، وقال لهم إن لكل شىء اسما ، وإن لكل اسم فكرة تقابله ، فالمرضى مرضى لأنهم يصفون أنفسهم بالمرض ، ولذا فهو يسميهم أصحاء وأقوياء ليغير من أفكارهم ويشفى أجسامهم ، وكان يناول الجمهور وريقات ، وهو يخاطبهم ، بذراعيه السمينتين .

الليلة .
فى القاعة المركزية القديمة
ستتطهر من اعمالك والتزاماتك
تعال
لتتخلص من امراضك
على يد طبيب الأفكار الماهر
(رسم الدخول ٥ دولارات) .

ذهبت إلى القاعة المركزية فى تلك الليلة ، فألفيت حشدا كثيفا يدور فى الميدان ، وينتظر الأبواب حتى تفتح ، وجلست على جدار وطىء : ورحت أرقب الشمس وقد استحال ضوؤها إلى البرتقالى ثم الأحمر ، ثم أخذ يشحب تدريجيا ، وفجأة ظهرت الفتاة التى كنت قد رأيتها عند الشجرة البلاستيكية ، وجلست على الجدار إلى جوارى وتحدثنا ، وسألتها عما تفعل هنا ، فقالت :

« ابحث عن نفسى ، وسأذهب إلى كل مكان حتى أعثر عليها » .

ثم نهضت ، وفى تلك اللحظة فتحت أبواب القاعة واندفع الجمع إلى الأمام وفقدتها فى الزحام .

فاجأتنى روعة القاعة من الداخل كانت القاعة ذاتها بسيطة ولكنها زينت بأبهى زينة فى تلك المناسبة وتسللت إلى أنفى رائحة البخور وخلع عبقها على المكان مسحة من

الغرابة والغموض ، وفى الرواق الذى يعلو الباب فى مؤخرة القاعة كانت جوقة من الموسيقيين تعزف لحنا سماويا على أنغام الكمان والأبواق ودقات الطبول العميقة الرنانة ، ثم بدأ الموكب من أحد الأروقة يخترق الحشد الذى خيم عليه الصمت ، وفى مقدمة الموكب جاء صبيان يمسك كل منهما بمجمرة فضية يهزها ، فيتصاعد منها البخور بعبقه ، الذى أخذ ينعقد حول رأسيهما فى هيئة هالات رقيقة شفافة ، بينما تدلت من عنق كل منهما مرآة كبيرة ووراءهما اتى الطبيب الذى راح يتمايل مع انغام الموسيقى بجسده من جانب لآخر ، فى ثوبه الأبيض الناصع المسدل إلى عقبيه ، والذى حاك فيه ألف مرآة صغيرة ، ومن حين لآخر كانت المرايا الضخمة المعلقة على صدر الصبيين تمسك بخيوط النور المنبعثة من مصابيح ضخمة مدلاة من سقف القاعة ، فيموج المكان بضياء فضى باهر ، ومن خلف الطبيب أتت حفنة من حوارييه وكل منهم يعلق صورته على صدره ، وأخذ الجمع يحدق فى الموكب فيرى كل واحد صورته فى إحدى المرايا الضخمة التى تتقدم الموكب ، فتراءى لى أن القاعة قد اتسعت ، وأن الحشد قد زاد والموكب قد تضخم .

سار الموكب حول القاعة ثم توقف عند مقدمتها ، واستدار الطبيب ليواجه الحشد وقال :

— **« هلموا يا من تحسبون انفسكم من المرضى » .**

ثم فتح ذراعيه ، فحدث هرج ودبت الحركة فى الجمع ، وبدءوا فى التقدم نحوه ، مجموعة فأخرى ، وركعوا فى خط حوله ، فأخذ يطوف بهم وهو يعرض على كل منهم مرآة صغيرة ، ويقول :

« خذ هذه الصورة ، وانظر إليها كلما شعرت بانك مريض ، وتذكر ما قد يؤول إليه حالك » .

فينظر المتعبد إلى المرآة فى إجلال ، ثم ينهض ويجر خطاه عبر الجمع المحتشد ، وبعد ان تطلع الجميع إلى صورهم ، ارتقى الطبيب منبرا ، ووقف وسط هالة من الضياء القرمزى ، وخاطب الحشد بكلمات راح يرسمها بحركات يديه :

« اصدقائى ، لقد اجتمعنا اليوم لنعثر على انفسنا ، بينما كل ما حولنا يتهاوى ويطفح بالمرض . حينما يضل المرء طريقه فى المدينة يسعى إلى العودة من حيث بدا ، وهذا ما ينبغى علينا القيام به ، وعلينا ان نبصر الأمور كالأطفال الذين يرون الاشياء كما هى ، فعيونهم كرات شفافة مفتوحة ، ترى كل شىء جميلاً ، وتضفى على الأشياء حسنا بديعا ، فلينس كل منكم اخاه وصديقه ومعلمه وخادمه ، فهم ليسوا سوى اشياء تبصرونها برؤيتكم الشاملة ، إنهم يزعمون ان لهم خصوصية ؟ ولكن لم تصدقون زعمهم ؟ على المرء ان يواجه الوجود بمفرده ، حينئذ لن يصبح وحيداً ، لان الكون سيحتويه ، وسيحتوى هو الكون .

فليقل لى كل منكم من هو صديقه او اخوه او معلمه او خادمه ، إنهم كلمات ، وانتم الذين تصوغون الكلمات ، والكلمات اذرع نمدها لنمسك بالعالم ، ونصوغه حسبما نرى ، أو هى ضوء مثل هذا الضوء القرمزى الذى ينساب فى ارجاء القاعة ، ويغير من مظهر الأشياء فى عيونكم ، او هى كالوجه الذى يبتسم ويراقب انعكاسات ابتسامته على وجوهكم ، نعم هى ذلك او نحو ذلك ، فلو تحرك احدكم او رفرفت على شفتيه ابتسامة لتبعه آخرون فلتبتسموا يا اصدقائى ، وستصحون ، لتبتسموا » ؟

هلل الجمع واهتزت أجسادهم بالنشيج والعويل وهم يصيحون « سنكون من الأصحاء » .

لكن صورة صديقى الموسيقى ارتسمت أمامى . لقد عاش حياته خفيًا عن عيون الآخرين ، وما ان فكرت فيه حتى هببت واقفا ، وصحت بأعلى صوتى :

« إننا لا نستطيع ان نرى كل شىء ، إننا لا نرى الأشياء إلا لوجود فراغات بينها ، ولولاها ما رايناها ، لذا فالفراغات هى اهم الأشياء ، ولكنها غير مرئية » .

ساد الصمت المروع المكان ، والتفت طبيب الأفكار نحوى ببطء وصوّب نظرة حقد قاتلة اخترقت جسدى ، وخرج صوته كالفحيح :

« اخرجوه من هنا » .

انقض على اثنان من حوارييه ، فغلا يدى من خلفى ، وجرانى جرا إلى الباب فى مؤخرة القاعة ، مازلت اذكر كيف راحت رأسى ترتطم بالصورتين المعلقتين على صدريهما بينما تخبط قدماى المقاعد لتزيحها عن موضعها قليلاً فى احتجاج كسيح عاجز ، ثم كالا لى لكمتيْن ودفعانى بقوة خارج الباب لاهوى على الدرج ، وذراعاى تلتطمان الهواء ، كما لو كنت طاحونة دوارة ، حتى سقطت أسفل الدرج ،

كانت الشمس تغادر سماء المدينة ، التى اخذت تدور ببطء حول محورها . كانت تلك الحركات تتم بحساب دقيق ، فلا يفطن لها أحد إلا بعد حين ، أما فى تلك الآونة فقد تمت تلك التغيرات وفقا لتعديلات بيروقراطية . بدا النهار طويلاً ، إذ تقرر فى تلك السنة أن يستمر الصيف إلى الأبد . وحينما ازدادت حرارة الطقس أخذ الناس ينزحون إلى الحقول القائمة عند الضواحى الوهمية المدينة . وكان هؤلاء النازحون ممن لا نفع لهم فى المدينة .

ترامت أبنية المدينة العالية فى وهج الشمس فخلتها حقلاً من أعواد الحنطة المحصودة من تلك الحقول التى وعتها ذاكرتى فى عالم آخر ، وصعدت إلى قمة مبنى مرتفع ، واخذت أرقب الناس منه وهم ينسابون من بوابة المدينة إلى الحقل ، وكل منهم يتوقف لحظة قبل أن يستلقى فى صف من الصفوف المتراصة على الحشائش البلاستيكية ، فسألت امرأة واقفة إلى جوارى ، أن تفسر لى ما يحدث ، فقالت .

« إن بالبوابة جهازا ذا شعاع كهرومغناطيس يعمل على تغيير موجات مخ كل إنسان يمرق عبر البوابة » .

ثم أطلعتنى على سرها ، فقالت :

« إن الانسان بطبيعته يخبر الوقت لا كسلسلة متتابعة من اللحظات الطولية ، اى المنتظمة على خط مستقيم ، بل كنسق متغير دائما ابدا من التجارب التى يستعيدها الذهن ويحيا فيها ، ومن الذكريات والتوقعات ، الزمن يشبه فاتحة الانشودة التى لا نتبين معناها حتى نستمع إليها كاملة ، هكذا يخلق الزمان بالنمو والحركة والامل ، اما الغرض من الجهاز فهو أن ينكسر فى الظاهر هذا النسق ، فينفصم المرء عن الروابط المتعبة التى يقلقنا بها الماضى والحاضر ، فمن يمر بالبوابة يلفى نفسه يحيا فى لحظة حاضرة ممتدة إلى الأبد ، ولذا يستلقى الناس على الحشائش ويحدقون فى السماء الزرقاء مبهورين ، بينما يتوافد حشد لا ينقطع من البوابة يضيف إليهم صفوفا تلو الصفوف » .

حينئذ خلت أننى أرى شيئا فى السماء فوقهم يلتمع بوهج شمس الصيف ، فى البدء لم أستطع تبينه وإذا به صورة مجسمة فى السماء لجمع من الناس شاخصة ابصارهم إلى أعلى فى سكون ، كانت الصورة تسجل كل تفصيل مهما دق ، وكان أهم التفاصيل التى عكستها الصورة المجسمة ، الصورة التى يحدق الناس فيها ، أى انها عكست نفسها ، فبدت فيها صورة ثانية ، ثم ثالثة تعكسها الثانية ، وهكذا كما لو كنا فى قاعة تكسو المرايا جدرانها ، فتتوالى فيها طبعات لا نهائية من الصور التى تعكسها . غير أن هذه التعددية كانت وهما لا أكثر ، فالصورة واحدة ، ولكنها تتكسر فى داخلها ، فتتضاعف إلى ما لا نهاية ، كما لو كانت تحتوى تلك الصفات التى نعت بها الفلاسفة الرواقيون ربهم :

« واحد ، بسيط ، قائم بذاته ، ليس له حد ، ولا يسبر له غور رحت اصغى للصمت الرهيب الذى اطبق على الحقل كسكون الموت ، بينما تراءت لى العمائر الشاهقة فى وهج الشمس وكانها تبدى تعليقا صامتا على هذا الهيكل الوهمى فى السماء وبينما كانت عيناى تجولان فى حشود البشر اسفل البناء توقفتا عند الفتاة ذات الشعر الأخضر التى كانت تحدق وعلى وجهها تعبير جذل منتش ، فحسبتها قد وجدت ضالتها ، وعبر الصمت الساخن ، كان بوسعى ان اسمع صوت انهيار ما حولها ، لكن اذنيها صمتا ، واستسلمت عيناها لنبض إيقاع متكرر خافت .

سألت المرأة الواقفة إلى جوارى عما يحدق فيه الناس ، فضحكت ضحكة ساخرة ، وقالت :

« هى صور من الواقع » .

نظرت من جديد للحقل ، حيث كان الزمن قد توقف وفقدت إيقاعاته نبضها المطاطى ، وانحصر الفضاء بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون ، ليطرد الموسيقى ، ويبعد الخيال ، وران الصمت المطبق على الحقل ، فنزلت من البرج ، وأخذت أسير فى طريقى ، أهيم على وجهى .

أحمد شمس الدين الحجاجى

انسلاخ الشعر من الأسطورة

من الضرورى عند بداية هذا البحث وقبل الخوض فى القضايا التى يطرحها ، أن نتعرض لتحديد مفهوم كلمتى الأسطورة والانسلاخ . فهذا البحث يعنى بكلمة أسطورة : العقيدة المرتبطة بالقوى الكونية ، أى ليست العقيدة السياسية أو الفكرية وإنما العقيدة بمعنى الدين [١] . وأعنى بكلمة الانسلاخ : خروج الشعر من الأسطورة ؛ ليس بالابتعاد عنها ، وإنما برفض فكرة أن يكون الشعر خلقا تقوم به قوى كونيا ، ثم تنقله للشاعر الذى يصبح بدوره راوية لهذه القوى الكونية ، وليس خالقا مبدعا مستقلا بإبداعه إنه مجرد تابع ، ووسيط بين هذه القوى وبين جمهور المتلقين فى عملية تشبه التنويم المغناطيسى ؛ مجرد متلقٍّ لما يُلقى عليه . لقد كان هناك إيمان فى العصر الجاهلى بهذه الرؤية التى تربط الشعر بالجن وتجعل من الشاعر راوية له ، أى أنه مجرد وسيط فى عملية الخلق الفنى .

ولقد حدث صراع بين عرب الجاهلية وبين الرسول فقد حاولوا أن يربطوا بين القرآن والشعر على أن كليهما متلقًّى من القوى الكونية : (الجن) . ومن هنا كان دفاع الوحى عن القرآن وتنزيهه عن أن يكون كلام جنّى وأن يكون الرسول وسيطا لجنى . فنفى أن يكون محمد شاعرا فى أربعة مواضع ، أو أن يكون قد تعلم الشعر : (وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) [٢] فمحمد ليس شاعراً والقرآن الكريم ليس شعرا . وإذا كان الإسلام يرفض أن يكون محمد شاعرا وأن كتاب الله شعر ، فإنه نسب إلى عملية الخلق الفنى جبريل عليه السلام ، فقد رُوى أن له ما يقارب سبعين

(١) لقد تناولت مفهومى للأسطورة بشكل واسع فى بحث بعنوان الأسطورة والشعر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثانى يناير ، فبراير مارس ، ١٩٨٤ ص ٤٢ ــ ٥٢ .

(٢) ٦٩ ك يس ٣٦ .

بيتا فى إحدى قصائد حسان (٣) . غير أن هذا التداخل من جبريل الأمين فى عملية الخلق الفنى توقف ، وتمت عملية تعديل جديدة فى رؤية الشعر وإبداعه ، إذ انقسم الجن المبدعون إلى نوعين ، كما انقسم الشعر أيضا إلى نوعين ؛ جن مؤمن وجن كافر أو جن طيب وجن خبيث ، فالطيب يبدع الشعر المؤمن والخبيث يبدع الشعر الخبيث ، ويلقيانه على لسان الشاعر .

ومع احتكاك العرب بالحضارات الجديدة التى اتصلوا بها ومحاولاتهم خلق حضارة خاصة بهم ، تطور العقل العربى ، وتطورت فكرة اتصال الشاعر بالجن وتحدد موقفهم من الجن المبدع ؛ بأنه ليس كل من يقول الشعر من الجن شاعرا مفلقا ؛ وإنما فيهم الجيد والردىء فمن اختص به جنى جيد أصبح شاعرا مجيدا ومن اختص به جنى ردىء الشعر أصبح شاعرا رديئا . (٤) ولم يلبث أن انعكس هذا على الشاعر الجيد ، فتطور موقفه من الجنى فلم يعد يقف موقفا سلبيا منه وإنما أصبح له رأى فيما يقدمه إليه الجنى ، إذ أخذ يقوم بعملية انتخاب . وبذلك تدخل فى عملية روايته لشعر الجنى .

١

ومع بداية العصر العباسى كانت هذه الرؤية قد تكاملت وأصبح هذا النظام فى عملية الخلق وعلاقته بقوى ما وراء الطبيعة ، جزءا من التراث العربى المرتبط بمفهوم الخلق الفنى للشعر ، كما كان جزءا من المعتقدات العامة لهذا العصر غير أنه لم يبق اعتقادا ثابتا لم يتغير ، وإنما حدث تعديل فى إطار هذا المعتقد .

تحرك هذا التعديل ليقف فى صف الشاعر ، أى فى صف الإنسان فليس من المعقول أن يتقبل هذا العصر الذى انفتح على العقل انفتاحا واسعا ، أن يجعل من الجن سيداً للشاعر وبالتالى سيداً للإنسان ؛ وقد ظهر واضحا فى بداية هذا العصر رفض فكرة وساطة الشاعر المطلقة للجنى المبدع ، وتحول الشاعر أيضا إلى مبدع فى مواجهته ، فهنا أصبح الشاعر صاحب إرادة فى عملية الخلق الفنى . وأصبح بينه وبين الجنى علاقة دينمية تبرز فيها شخصية الشاعر وقدرته على الخلق وإدراكه لهذه القدرة وفهمه لها . ولعل ما يوضح ذلك موقف « بشار » من جِنِّيِّه ، فهو لم ينكر أن له صاحبا من الجن فى الرواية التى تروى عنه حين بلغه هجاء « حماد » المقذع له : (جزى الله ابن نهبى خيراً ! فقيل علام تجزيه الخير ؟ أعلى ما تسمع ؟ فقال نعم والله لقد كنت أرد على شيطانى أشياء من هجائه إبقاء على مودته ولقد أطلق من لسانى ما كان مقيداً عنه وأهدفنى عورة ممكنة منه) (٥) فبشار هنا يعترف أنه يرد على شيطانه كثيراً مما يلهمه به . يخفيه ولا يعلنه للناس فهو يختار ولا ينساق وراءه ؛ أى أنه محكوم بعقله وإدراكه فى عملية الانتخاب فالشيطان يلقى وبشار ينتخب بحرية مما يقدم له . ولقد سجل « بشار » موقفا يمثل تمرداً على الجنى نفسه ، واعتزازاً بذاته أى بالإنسان . فهو يرفض مساعدة جنيه له :

---

(٣) ابن رشيق القيروانى ، العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الجيل ج ١ ، ص ٣ .

(٤) القرشى جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام . تحقيق محمد على البجاوى . القاهرة : دار نهضة مصر . ج ١ ص ٦٢ ــ ٦٣ .

(٥) الاصفهانى ، ط . دى ساس الأغانى ، ج ٢٢ ، ص ٨٢ .

دعاني شنقناق إلى خلف بكرة
فقلت اتركني فالتفرد احمد (٦)

وموقف بشار هذا يحدد فاصلاً بين عصرين فى مفهوم الشعر . عصر يرى الشاعر تابعا للجنى وعصر يرى الإنسان متفرداً يرفض التبعية للجنى فى عملية الخلق الفنى . وكانت هذه البداية امتداداً لتحديد دور الإنسان لتبدأ بعد ذلك الثورة على هذا المفهوم كله .
فبشار يمثل البداية التى اتبعها غيره من الشعراء .
فى هذا العصر :

وشعر نطقت .. وشعر وقفت
وشعر كتمت ... وشعر رويت
تُخَيِّرُنى الْجِنُّ أَشْعارهَا
فما شئت من شِعْرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ

ومع أن هذين البيتين منسوبان إلى « امرىء القيس » ، إلا أنى أستبعد كثيراً أن يكونا من شعره أو من العصر الجاهلى ، كله ، فهما غريبان عن مفهوم الخلق الفنى لتلك الفترة والاعتقاد السائد فيها ، ويرتبطان ارتباطاً واضحاً بعصر « بشار » ، لانهما يمثلان ما صار إليه مفهوم الخلق الفنى ، فى عصره ، ومما يؤكد ذلك ، أن هذين البيتين من زياد ملحق « الطوسى » من المنحول الثانى فى ديوان « امرىء القيس » الذى حققه « محمد ابو الفضل إبراهيم » . وقد ذكر فى مقدمته أن هذه المجموعة : (النحل فيها بيِّن وتكاد تكون نسبتها لامرىء القيس معدومة)(٧) . ومما يؤكد ذلك أن ملحق « الطوسى » ، من المنحول الثانى فى الديوان ، يحوى ستا وعشرين قصيدة لا علاقة لها بشعر امرىء القيس المعروف . وهذان البيتان جزء من قصيدة تبدأ هكذا :

انا القرم للقَرمِ بين القروم
على كل بيت لى الدهر بيتُ(٨)

والقصيدة تحاول أن توهم أن صاحبها هو امرؤ القيس فهو يفتخر بنفسه وبقدراته وشجاعته ثم ينهيها بالبيتين السابقين .

ولا يحتاج قارىء القصيدة المتفهم للشعر القديم أن يدرك انه لا علاقة لها بامرىء القيس أو العصر الجاهلى .

ففى هذا البيت :

ابى الله والسيف لى والسُنان
ان اخْذلَ فى كندةٍ ما حييتُ(٩)

ليس من السهل تقبُّل ان يقول « امرؤ القيس » : (ابى الله ..) ، ويبدو بقية التركيب مفتعلاً وإن استمد من حياة « امرىء القيس » ، ولا يخرج التركيب والمعانى عن أنها من المرويات الشعبية العامة عن أحد ابطال كندة سواء أكان « امرا القيس » أم غيره ، فهى تروى بلسانه . وعصر الرواية هو أخريات العصر الأموى وأوليات العصر العباسى . كما اننا نلاحظ على القصيدة السابقة ، أن الأبيات التسعة التى أولها :

وقوم ضربت وقوم نفعت
وقوم مدحت وقوم هجوت(١٠)

---

(٦) الجاحظ — عمرو بن بحر - الحيوان تحقيق عبد السلام هارون
(٧) امرؤ القيس ، الديوان . المقدمة ص ١٢ .
(٨) المصدر نفسه . ص ٣١٩ .
(٩) المصدر نفسه ص ٣٢٠ .
(١٠) المصدر نفسه ص ٣٢١ .

تقوم على القافية الداخلية من تقسيم الشطر إلى وحدتين تجمعهما قافية واحدة هى التاء . هذا فضلاً عن ان الكلمات التى تنتهى بهذا الحرف تبلغ حوالى تسع وتسعين كلمة ، أما الكلمات التى تنتهى بنفس القافية (التاء المضمومة) فهى خمس وخمسون كلمة . هذا فضلاً عن أنه لا يظهر فى الأبيات تماسك شعر الفحول العرب . وإنما تبدو حاملة لبعض خصائص الأدب الشفوى الهامة ، وهى التكرار والتزيد فى الموسيقى الداخلية والاعتماد على المقاطع المجزوءة . ولقد قربت القوافى الداخلية والمقاطع بينها وبين النثر المسجوع ، هذا فضلاً عن النزعة التقريرية الواضحة فى الأبيات ، ففيها تعداد للبطولة بشكل يقاربها من السرد القصصى الشعبى . وذلك بهدف التأثير على أذن المستمع لتتقبل هذا الشعر .

والبيتان المشار إليهما يحملان اعتقادا شائعا عن عملية الخلق الشعرى فى العصر العباسى ، فالبيت الأول يحدد ثلاثة انواع من الشعر يمنحها الجنى للشاعر فيرفضها :

النوع الأول شعر يتوقف الشاعر عن قوله وهذا يقرب من موقف « بشار » من جنِّيه . والنوع الثانى هو الشعر الذى يكتمه الشاعر لسبب من الأسباب الخاصة به أو الخاصة بضعف قيمته الفنية ، والنوع الثالث هو الشعر الذى يستحق الإعلان والتقديم لأنه يراه أهلا للرواية .

والبيت الثانى يحدد موقف الشاعر من الجن بأنه فى إلهامه له تعطيه كل ما لديه . والشاعر هنا لا يقف موقف الوسيط العاجز المسلوب الإرادة ، وإنما يقوم بدور الناقد ليختار من هذا الشعر ما يريد أو ما يراه لائقا به ، فلا تتم عملية الخلق هنا إلهاما ، لا بدور للشاعر فيه ، وإنما تتم عن وعى وإدراك .

ـ ٢ ـ

وحين نأتى إلى « ابى نواس » نجد أن هذا المفهوم قد، تطور تطورا كبيرا . حدثت فيه نقلة ، فقد توقف دور الشاعر عن أن يكون وسيطا فى عملية الخلق وأصبح الشاعر صاحب القدرة فى العطاء الشعرى ، وتوقف دور الجنى ، فلم يعد المبدع صاحب القدرة فقد تحول من مبدع إلى مساهم فى عملية الإبداع .

كانت العلاقة بين « ابى نواس » والشيطان علاقة جديدة فى الكشف عن دوره فى عملية الخلق الفنى . لقد سجل رواة أخبار « أبى نواس » هذا التحول فى موقف الشيطان من الشاعر . فإبليس وشياطينه الذين وقفوا موقف ملهمى الشعراء وما نحيهم القدرة الشعرية ، يتحولون عند « ابى نواس » إلى معجبين به وبقدرته الشعرية .

لقد عاد أبو نواس ورواة أخباره فى هذه الرؤية الجديدة إلى مفهوم التكوين الأول فى الإسلام ، ودور إبليس الكونى فى الوجود . فلقد بدأت العلاقة بين الإنسان والشيطان منذ أن خلق الله الإنسان . لقد أصاب إبليس أبا الشياطين الحسد من آدم أبى الإنسان ، وانتهى الأمر بأن عصى إبليس ربه كبرا منه أن يسجد لآدم : (وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين) [11]

(١١) ٣٢ م البقرة

وقد كان لإبليس حجته الخاصة به فى رفضه السجود لآدم .. ومع ذلك نراه عند رواة أخبار « أبى نواس » يبرز إعجابه بقدرة هذا الشاعر وتفوقه فهو يقول لوالبة بن الحباب فى نومه مشيرا لأبى نواس الذى كان ينام بجواره : (عصيت ربى فى سجدة فأهلكنى ولو امرنى ان اسجد له الفا لسجدت) (١٢)

هذا موقف إبليس أو موقف رواة أبى نواس والمعجبين به . اما موقف أبى نواس من إبليس فهو قد أخذ يسخر من موقفه الكونى الأول وعصيانه لربه : أن يسجد لآدم وهو يصف وعد إبليس لربه أن يقوم بغواية البشر إلى يوم الدين ، فهو لم يصنع بهذا الموقف سوى أن جعل من نفسه قوادا للإنسان وفى الموقفين مقابلة واضحة كانت مادة حية لشعر أبى نواس استخدمها بذكائه ليقلل من قيمة إبليس فى كل ما صنع ويصنع وهو بذلك يغذى نزوات الإنسان ويصبح الموقف كله مدعاة لعجب الشاعر .

عَجِبْتُ مِنْ إبْليسَ فى تِيهِهِ
وخُبْثِ مَا أظْهَرَ مِنْ نِيَّتِهْ
تَاهَ عَلَى آدَمَ فى سَجْدَةٍ
وَصَارَ قَوَّادا لِذُرِيَّتِهِ (١٣)

ومن فهم الشاعر لدور إبليس عرف مفتاح شخصيته ، فلم يكن إبليس هو الذى يقوم بالغواية بل كان أبو نواس هو الذى يستخدمه فى تحقيق مآربه حتى انتهى الامر بأن حدد « أبو نواس » هذه العلاقة تحديدا واضحا فإنه لا يعد نفسه من أتباع إبليس أو جنديا من جنوده . بل على النقيض لقد حول إبليس إلى جندى من جنوده يقوم بخدمته .

وكُنْتُ فتى مِنْ جُنْدِ إبليس فارْتَقَتْ
بِى الحَالُ حَتى صار إبليس مِنْ جُنْدى

هذا الموقف الجديد من إبليس يجعل الرواية التى رويت عن حديث إبليس لوالبة : (والله لا فتتن به الثقلين واغرين به المشرق والمغرب) (١٤) متفقة تماما مع رؤية « ابى نواس » لعلاقته بإبليس ، فهو لا يقوم بفتنته بل على النقيض من ذلك ، فابو نواس هو الذى يغرى الشيطان بفتنته فيجعله يقوم بدور القواد ، غير أن علاقة « أبى نواس » بإبليس لم تكن تستمر على مثال هذا التغير فى الحركة من أن يكون :

أبو نواس ← جندى ← إبليس

ويصبح التحول :

إبليس ← جندى ← أبو نواس

ولقد قرن أبو نواس الشعر بالشيطان يحذر من أنه قد قشر عصاه ، ولم يهو السير ، وأعد لسانه للهجاء ، وأن على الناس ان يخشوا صولته ووقع شعره عليهم وأن يحذروا زيارة شيطانه لهم .

قد قشرت العصا ولم اعلق السير وأعددت للهجاء لسانى
فَاحْذَروا صَوْلَتِى وَمَوقِعَ شِعْرى
وَاتَّقُوا أنْ يَزُوْرَكم شَيطَانِى
(ص ٦٥٦)

---

(١٢) الأصفهانى . المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
(١٣) ابو نواس الديوان . بيروت : دار صدر ، (د . ت) ص ١٢٥ .
(١٤) الأصفهانى . المرجع السابق .

وسواء أكان الشاعر يرمز بذلك لقدرته الشعرية أم انه كان تعبيرا حقيقيا لما يشعر به ، فإنه لا يجعل من الجنى خالقا وإنما وسيطاً . فالشاعر هو الغاضب وهو المحذر وهو صاحب الإرادة . ولقد تبدى واضحا من شعر « ابى نواس » أن له علاقة حميمة بالشيطان فإنه يظهر فى شعره متجسدا كائنا حيا . وحين يذكره فى قصائده يكون له دور كبير فى نمو القصيدة وحركتها ، « فأبو نواس » يحادثه ويتعامل معه ، وبينهما علاقة دينمية . فالشيطان يريد أبا نواس وأبو نواس يريد الشيطان كلاهما فى حاجة إلى صاحبه وليست علاقة « أبى نواس » به علاقة تبعية ، وإنما علاقة ندٌ بندٌ وإن بدا فى بعض جوانبها تفوق « أبى نواس » على صاحبه . لقد ذكر « أبو نواس » الشيطان كما ذكر إبليس فى شعره ، ولكن استخدامه للفظة شيطان قليلة بالمقارنة لاستخدامه للفظة إبليس . ولفظة شيطان استخدمت لأكثر من معنى فقد استخدمت بصيغة الجمع على سبيل الاستعارة فى معرض السخرية والهجاء كقوله :

إذا الشيـاطـين رأت سُبُـورا
قلـدت الحَلَقَـةَ والسُّبـورا
(ص ٣٥٠)

كما استخدمه فى صيغة الجمع أيضا على سبيل التشبيه مصورا نداماه بهم .

وَشَيـاطـين مِـن الإنْسَ هُـمَّ
أحـدثُـوا الْقتـل غُـواة مُـردَة
(ص ١٨٨)

واستخدم كذلك فى صيغة المفرد على سبيل التشبيه أيضا مشبها الرقيب بالشيطان .

وَوُكِّـل بـى وَبِـالأبْـواب دُونـى
مَـن الـرُّقَبـاءِ شَيْطَـانـاً مـريـدا
(ص ٢١٩)

فاستخدام الشيطان هنا مختلف تماما عن استخدامه للفظة إبليس فهو لم يستخدم إبليس استخداما مجازيا إلا فى معرض هجائه عالمين يبدو أنهما هجواه فيجعل من المسجد المكان الذى يصيد فيه إبليس النفوس .

رَأيْـتُ الْمَسْجِـدَ الجَـامِـع فُقَّـاعـة
إبليس (ص ٣٨٢)

أما الاستخدامات الباقية لإبليس كما وردت فى أبياته فهى تعبير حقيقى عن تحول إبليس إلى وجود كامل فى حياة « أبى نواس » فهو شخصية لها دور واضح فى شعره حتى لقد تحولت القصيدة أو المقطوعة التى ذكر فيها إلى تكوين درامى حى فتظهر القصة فيه واضحة .

لقد اتخذ إبليس عند « أبى نواس » عدة صور منها أن إبليس كان مع « أبى نواس » بدوره المعتاد فى حياة الناس . ودور الغاوى الذى يفرح بالخطيئة ، وأبو نواس » يختم الحدث الشعرى فى إحدى قصائده به ، وتكون خاتمة طبيعية لما حدث فى إحدى ليالى « أبى نواس » الصاخبة فهو يصور فى هذه الحادثة علاقته بغلامه ، وينتقل إلى تصوير الخمر العتقة ويختمها بأنه قضى الليل مع خير خمر ثم ينتهى بعد ذلك بذكر دور إبليس فى هذه الليلة ؛ ليوحى بالكيفية التى انقضت بها ، فلقد كان إبليس ساقيهما يدفعهما إلى اللذة بهذه الخمر :

فَبِتْنـا عَلى خَـيرِ العُقَـارِ عَـوابِسـاً
وَإبْلِيس يَحـدوُنـا بِـالـوِيـة السّكْـرِ
(٢٧٩)

ومع هذه العلاقة الحميمة بين « أبى نواس » وإبليس فإنه لم يسلم من إهانة « أبى نواس » مع كل هذه الخدمات الكثيرة التى قدمها إبليس له والشاعر فى هذا الموقف يخرج إبليس من دائرة التأثير عليه ويحدد أن العلاقة بينهما علاقة قائمة على المنفعة ، فهو فى إحدى قصائده بعد أن تحدث عن غلام له . وعلاقته به وقد سرت حميا الخمر فى راس الغلام وبدأ تأثيرها واضحا عليه لم يستطع الغلام أن يدفع عن نفسه تحرك إبليس إليه ليقتاده لأبى نواس . ويصف الشاعر دور إبليس فى هذه العملية كلها ناعتا إيَّاه بالملعون مع أنه لا يخلو من فائدة خاصة « بأبى نواس » : —

دَبَّ لَـهُ إبْليس فـاقْتـادَهُ
والشَّيْخُ نـفاعٌ على لِعْنَتِهِ

(ص ١٢٥)

ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد وإنما امتد بالأبيات ليطور الفكرة التى تداولها كثيرا ، عن خدمة إبليس له ، ويضيف إليها رؤية جديدة .

لقد كانت هذه العلاقة تمر بلحظات توقف ، فكثيرا ما أعلن « ابو نواس » توبته ، وقد وضّح هذه الصورة فى إحدى قصائده ، فقد انتقلت الحركة فى العلاقة بينهما ، وحين أعلن التوبة تحولت العلاقة بينهما إلى عداوة فأصبح بهذا « أبو نواس » عدوًّا ، فعده حين أعلن هذه التوبة خصما له فرآه « أبو نواس » فى هذه الليلة مستعليا فى الجو إذ كان يريد أن يسترق السمع ، فأتبعه شهاب خاطف ، فما كان منه إلا أن هبط إلى الأرض ليلتقى « بأبى نواس » فيصف له توبته بأنها وهم . ولم يُضيع إبليس وقته فى محاولة إعادة العلاقة بينهما ، فقام وأخذ يغوى صفيَّه بشتى المغريات ، فمناه بعذراء جميلة ، فرفض « أبو نواس » ، فعرض عليه فتى أمرد كأنه العذراء فى خدرها ، واستمر إبليس يعرض على الشاعر كل ما يتصور أن يعيد العلاقة بينهما و « أبو نواس » لا يتوقف عن الرفض لكن إبليس لم يفقد الأمل فى صاحبه فهو يعلن أنه لن ييأس من عودته على الرغم منه .

— ويعد إبليس نفسه بأنه لن يكون إبليس المعروف إن لم يُعد « أبا نواس » إلى ما كان عليه من قبل :

فَقُلْتُ : لا قـال : فَفـى كُـلِّ مَـا
شَـابـه مَـا قُلْـتُ لَـكَ الْجـزْمُ
مـا أنـا بـالآيس مـن عَـوْدَةٍ
مِنْـكَ عَـلى رَغْمـك يـافـدْم
لسْـتُ ابـا مُـرَّةَ إنْ تَـعُـدْ
فـغَـيْرُ ذَا مِـن فَـعْلَـك الـغُشْـمُ

(ص ٥٥٥)

وإذا كان إبْليس قدْ وضح انه لن يتوقف عن محاولة إعادته إليه إلا أن القصيدة لم تبرز عودة « أبى نواس » غير أن « ابا نواس » فى قصيدة أخرى قدم صورة مضادة لهذه الصورة وهى أن يتّحول إبليس إلى عدوٍّ له .

فلقد حدث أن جفاه إبليس فأدى ذلك إلى أن يجفوه الحبيب ، ولم تصل منه رسالة ، ولم يعرف عنه خبر ، فاشتد شوقه وكاد يقتله ذكر الحبيب والهم والفكر ، فجلس فى خلوة يبكى حبيبه ويدعو إبليس أن يرى كيف أُرهق حتى بلى وقد أجهده البكاء والسهر . وبعد أن عرض الشاعر حالته على إبليس لم يقف موقف المستجدى منه كى يساعده وإنما موقف السيد القادر المستخدم لإبليس ، فهو يأمره بأن يلبى مطالبه بإعادة المودة الى قلب حبيبه وهو يأخذ فى تهديد إبليس تهديدا قاسيا يكشف عن معرفة واعية بشخصية إبليس وقدرته على السيطرة عليها ، فهو يهدد بأن يهجر قول الشعر وسماع

الغناء وشرب الخمر ، ويزيد عليها بأنه سيدرس القرآن دراسة مجتهد وأنه سيلزم الصوم والصلاة ويأمر بالخير والمعروف :

إن انت لم تُلقِ المَوَدَّة فى
صَدْرِ حبيبى وأنتَ مُقْتدِرُ
لا قلتُ شِعراً ولاسمعتُ غناً
ولا جرى فى مفاصلى السُّكُرُ
لا أزالُ القرآن أدرسه
أروحُ فى دِرْسِهِ وأبتكرُ
والزم الصَّوْمَ والصَّلاةَ ولا
أزال دهرى بالخير آتمرُ
(ص ٢٩١)

ويحدد « أبو نواس » هنا جانبين جانباً دنيوياً دنساً مختصاً بإبليس وجانبا مقدساً مختصاً بالله وهما يقفان متقابلين :

قول الشعر	قراءة القرآن
سماع الغناء	الصوم
شرب الخمر	الصلاة
الدعوة للمنكر	الأمر بالمعروف

دنيوى ← فى مقابل ← المقدس

الفعل

وفى هذا التحديد يقف الشعر عند « ابى نواس » بوضوح تعبيرا عما هو دنيوى فهو يستخدم شعره رقية سحرية ترتبط بإبليس وتؤثر عليه ، وتتحكم فيه ، وإنه يستجيب مباشرة لأبى نواس وتهديده فيقوم بدوره ويرسل الحبيب إليه معتذرا :

فَما مضت بَعْدَ ذاكَ ثالِثَةٌ
حتَّى أتانِى الحَبيبُ يعْتَذِر
(ص ٢٩١)

ووضع « ابى نواس » للشعر فى هذا الجانب الدنيوى مقابلا للمقدس وضع طبيعى لتطور التفكير حول الاعتقاد بعلاقة الجن بالشعر . هذا التطور الذى برز واضحا فيما ذكر عن حلم « والبة » لإبليس من انه قال : **(هذا اشعر منك واشعر من الجن والإنس)** [١٥] ففى هذا القول مفهوم واضح عن العلاقة بين الشعر والجن . فهى ليست علاقة سلبية وليس الجن او الشياطين هم ما نحى الشاعر إبداعه وإنما الشاعر هو صاحب الإبداع وهو الخالق ، ودور الجن هنا هو خلق المناخ المهيىء للشاعر ليلقى بإبداعاته من الشعر الدنيوى . والحقيقة أن موقف « ابى نواس » من إبليس وعلاقته به قد بدات عصرا جديدا فى رؤية الشعر ، إذ انسلخت علاقة التداخل المطلق بين الشاعر والشيطان ليصبح الشاعر وحدة ، كما يصبح الشيطان وحدة أخرى ، لكل منهما دور مختلف عن الآخر فهما يلتقيان فى هدف واحد ولا يمتزجان .

— ٣ —

لقد أكَّد « أبو نواس » نهاية مفهوم تلقى الشاعر إبداعه من الجن وأنْهى دوره فى أن يكون وسيطا فى عملية الخلق الفنى ، وأبعد الجنى تماما عن أن يكون هو المبدع والشاعر المتلقى ليبرز الشاعر بإبداعه المتفرد عن أية قوة كونية ، فيحدد بذلك دنيوية الشعر . ولم يذكر واحد من كبار شعراء العصر العباسى ؛ بالذات منذ « ابى نواس »

---

(١٥) الأصفهانى - المرجع السابق

وهو خاتم الحلقة الأولى من هذا العصر أنه يتلقى عن الجن ليبتعد تماما هذا المفهوم فى الحلقة الثانية منه . فإن واحدا من كبار شعراء هذا العصر لم يذكر للجنى دورا فى إعطاء الشعر له أو أنه يعد نفسه وسيطا للشيطان وما ذكر عن دور للشيطان كان صادرا من شعراء من الدرجة الثانية ، وما صدر منهم فى هذا الشأن لا يعدو أن يكون من قبيل الفكاهة . « فابو النجم العجلى » يفتخر بشعره بأن الشيطان الذى يمنحه الشعر أعلى درجة من شياطين الشعراء الآخرين ، فجنيه ذكر بينما جنى الآخرين أنثى ، ولم يذكر من قبل أن هناك شاعرا يتلقى الشعر من جنيه ، فلم يكن « ابو النجم العجلى » فى ذلك إلا رامزا لقدرته الشعرية باستخدامه المقارنة بينه وبين الشعراء الآخرين ليؤكد فحولته وقوة شعره على غيره من الشعراء

إنّـى وكـل شَـاعِـر مِـنَ الْبَشَرْ
شَيْطَـانُـه أُنْثَىً وشيطَـانى ذكـر (١٦)

ويذكر فى معرض السخرية فى هجائه « لعلى بن الجهم » أن شيطانه ينزو على شيطان « ابن الجهم » والصورة التى رسمها للعلاقة بين الشيطانين لم تزد عن كونها محاولة لتأكيد قدرته الشعرية وعلوها على قدرة « على بن الجهم » . فليس فيما يقول جدية ولا أظن أنه كان يعتقد فيما يقول :

فـإذا التقينـا زاد شعـرى شعـره
ونـزا عـلى شيطـانـه شيطـانى (١٧)

ولم يكن لكلمات هذا الشاعر صدى كبير بين معاصريه فقد وردت فى وقت كان الفكر الاسلامى يؤصل دور الإنسان فى هذه الحياة . وقد قام المعتزلة بدور خطير فى هذا التأصيل فإذا كان الشاعر فى فترة من الفترات غير مسؤل عن شعره ، وأنه مردود إلى الشيطان فإنه فى هذه الفترة أخذت المناقشات تدور قوية حول فعل الإنسان ، وهل الإنسان حر فى فعله أم أن مايفعله هو جبر لا اختيار فيه ، وفى هذا العصر أثبتت القدرة والإرادة والمشيئة للإنسان « ونسبة أفعاله إليه فى سبيل الحقيقة والمجاز » (١٨) « فالعبد يفعل الإرادة والمراد وسائر ما يحل فى جوارحه من الأكوان » (١٩) فكل ما يفعله الإنسان داخل نطاق قدرته من « أفعال الجوارح من الحركات والاعتمادات والتأليف والكلام والأصوات » (٢٠) .

ولقد دخل التفكير الإسلامى مرحلة خطيرة بالقول بفكرة خلق القرآن فهذه القضية جعلت من القرآن مخلوقا حادثا ، ولا ترجع خطورة هذه القضية إلى هذا فحسب ولكن إلى القول ببشرية كلمات القرآن وحروفه وأصواته .

ولقد أصبح المعتزلة بعد وفاة « أبى نواس » بقليل هم أصحاب السيادة ، والعلماء المحيطين بالبلاط . فلقد تبنت

---

(١٦) المرجع السابق ص ٢٢٩

(١٧) الثعالبى ، أبو منصور عبد الله بن محمد ، ثمار القلوب . القاهرة : مطبعة الظاهر ، سنة ١٩٠٨ ، ص ٥٧ . وهناك رواية فى الاغانى تستبدل كلمة ذكر بكلمة فاصحة . انظر الاغانى . المرجع السابق ، جـ ١٢ ص ٨٢ .

(١٨) محمد عمارة ، المعتزلة ومشكلة الحرية الانسانية ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ ، ص ٤٦ .

(١٩) الهمذانى ، القاضى عبد الجبار بن أحمد المغنى من أبواب التوحيد والعدل جـ ٩ ، ص ١٣ .

(٢٠) المرجع نفسه .

الدولة آراءهم ودافعت عنها واضطهدت المخالفين لها ،

وإذا كان الأمر عند المعتزلة قد وصل إلى حد القرآن الكريم وتغير فكرة الوحى الإلهى ليصبح لمحمد (ص) دور فى هذا القرآن بالكلمة ؛ إذ أن الكلمة هى قول بشر ؛ فليس من المعقول أن يستمر الشعراء فى موقفهم من ربط عملية الخلق الشعرى ارتباطا تاما بالشيطان . فقد أصبحت هذه الفكرة لدى النقاد مرفوضة وموضوعا للسخرية ، وقد رفضها واحد من كبار الكتاب المرتبطين بالدولة العباسية ارتباطا وثيقا ، وهو « الجاحظ » ، ففى كتابه الحيوان سخر من هذه الفكرة . فجعل احاديث الجن إنما هى خرافات[21] . وافرد لعلاقة الجن بالشعراء مكانا خاصا فى الجزء السادس ، فهو يشير إلى الإعراب بانهم « يزعمون أن مع كل شاعر شيطانا يقول على لسانه الشعر »[22] وهو يذهب إلى ابعد من ذلك فينكر أن يكون هناك شيطان موكل بالنسّاك والعباد يحاول غوايتهم ، وهو لا يستخدم كلمة (يزعمون) فقط وإنما يزيد عليها بالسخرية ممن يدّعى هذا القول : (وضعفة النساك واغبياء العباد يزعمون أن لهم خاصة شيطانا قد وكل بهم يقال له المذهب يسرج لهم النيران ويضىء لهم الظلمة كما يسخر ليفتنهم ويريهم العجب إذ ظنوا أن ذلك من قبل الله تعالى « الجاحظ » من شاعرين كانا قد ذكرا الجن فى شعرهما ، ولا يتوقف عن النيل منهما ، أحدهما « الحكم بن عمرو البهرانى » فيذكر أنه كان يتفقه ويفتى فتوى الأعراب وكان مكفوفا دهريا عدميا والثانى « ابو البلاد الطهوى » فيرى أنه « كان من شياطين الاعراب ، وهو كما ترى يكذب وهو يعلم ويطيل الكذب ويجيزه)[23] .

ويبدأ الثعالبى حين يذكر الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن بكلمة تزعم ويتبعها بكلمة (تدعى) موضحا بذلك موقفه من هذه الرؤية « وكان الشعراء يزعمون أن الشياطين تلقى على أفواههم الشعر وتلقنهم إياه وتعينهم عليه ، ويدعون أن لكل فحل شيطانا يقول الشعر على لسانه »[24] . ومع أن القول بخلق القرآن لم تصبح له السيادة وتخلت الدولة عن تبنى هذه الفكرة إلا أن الرؤية الشعرية الجديدة قد رسخت وأصبح للعلماء موقف من شياطين الشعر ملتق مع موقف المعتزلة وبالذات « الجاحظ » . فكان الثعالبى يبدأ الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن بكلمة (تزعم) وقد يتبعها بكلمة (تدعى) موضحا بذلك موقفه من هذه الرؤية ، وبذلك أصبح هذا الموقف تيارا مؤثرا على الشعراء الكبار الذين كان كثير منهم على قدر كبير من الثقافة . فلم يظهر فى شعرهم دور للشيطان فى عملية الخلق الفنى وتأكد دورهم فيما قدموا من أشعار . وأصبح اعتدادهم بقدرتهم الشعرية لا بالشيطان المانح للشعر . وكانت أكمل صورة إنسانية لاعتداد الشاعر بقدرته قد ظهرت فى شعر المتنبى الذى كان يصرخ متعاليا بقدرته :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم

---

(21) الجاحظ — المرجع السابق جـ ١ ص ١٨٠

(22) المرجع نفسه ص ٢٢٥

(23) المرجع نفسه ص ٢٣٥

(24) الثعالبى . المرجع السابق ، ص ٥٥ .

انـام مـلء جفـونى عن شـواردهـا
ويسـهـر الخلق جـراهـا ويختصم

إن سخرية النقاد من فكرة شيطان الشعر وإيمان الشعراء بقدراتهم وأن الشعر صناعتهم لادخل للشيطان فيه ، لم يمنعا من أن يكون له دور فى الشعر الدنيوى . وقد حددت الصورة النهائية له بتحديد دور إبليس فيه حين قرن الشعر بسماع الغناء وبشرب الخمر ، على أن تركهما إنما هو توبة من علاقته بإبليس . وحين جعل ذلك مقابلة لقراءة القرآن ودراسته والصلاة والصوم والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . فالشيطان قد خرج عن كونه خالقا ليكون وسيطا فى عملية الخلق الشعرى . فالشاعر هو المبدع يدفع إلى قول الشعر بمؤثرات دنيوية مرتبطة بالشيطان يمكن أن تسميها دوافع شيطانية . هذه الدوافع هى المؤثرات للخلق الفنى ، أى أنها الوسيط فى العملية الفنية وأصبحت الاستجابة هى الشعر وأصبحت الصورة الجديدة فى هذه العملية كالآتى :

الدوافع الدنيوية

أ ـ المرتبطة بالشيطان

ب ـ الشاعر　　　　جـ ـ الشعر

— ٤ —

ولقد بقيت من العصر الجاهلى والأموى صفات الشعر كانت تقربه من الشيطان . هذه الصفات أصبحت مفهوما عاما عن الشعر ، وتعمقت حتى أصبحت من المفاهيم النقدية المرتبطة به .

فقد ارتبط الشعر منذ البداية بالكذب كما ارتبط الشيطان أيضا بالكذب . ولقد ذكر ابن رشيق القيروانى فى رواية عن النابغة قوله : (**اشعر الناس من استجيد كذبه**) ، [٢٥] ، كما ذكر أن احد المتقدمين سئل عن الشعر فقال : ((**ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم ، والكذب مذموم إلا فيهم**) [٢٦] **ولا ينتهى « ابن رشيق »** عند رواية هذه الآراء فهو يذكر رأيا له مقاربا لهذه الآراء عن الشعر بأن : (من فضائله أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه ، حسن فيه وحسبك ما حسن الكذب واغتفر له قبحه) [٢٧] ولقد تبنى النقاد فى هذا العصر قول « أرطاة بن سهية » لعبد الملك بن مروان حين سأله : (**هل تقول اليوم شعرا ؟ قال كيف اقول وانا لا اشرب ولا اطرب ولا اغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه**) [٢٨] **وقول « ابن ارطاة » لا يعنى اكثر من انه لا يقول الشعر لانه لم تعد له علاقة بالشيطان او الافعال التى تقترن به .**

من هذا الموقف يتحدد مفهوم الشعر عند بعضهم وقد ذكر « ابن رشيق » أنهم « قالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة والرهبة والطرب والغضب « مع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع [٢٩] . وهذه التى ذُكِرت

---

(٢٥) ابن رشيق القيروانى المرجع السابق جـ ٢ ص ٢١ .
(٢٦) المرجع نفسه جـ ١ ص ٢٥
(٢٧) المرجع نفسه ص ٢٢ .
(٢٨) ابن قتيبة الدينورى ـ الشعر والشعراء تحقيق احمد محمود شاكر — القاهرة
(٢٩) ابن رشيق المرجع السابق ١٢٠

على أنها قواعد للشعر لا تعدو أن تكون مؤثرات للشاعر حتى يقول الشعر وهذه المؤثرات دنيوية فى كل حدودها وإذا أخرجت عن الجانب العقلى فإنها لا تعدو أن تكون صفات مرتبطة بالشيطان ارتباطا وثيقا ، فالرغبة والرهبة والطرب والغضب إن لم تكن لله فهى من الشيطان ، وللشيطان . غير أن النقاد لم يكونوا يتحدثون عن شعر دينى ، وإنما عن شعر دنيوى . وقد حدد هذه الدواعى « ابن قتيبة » فترك الرهبة . وأضاف إلى هذه المجموعة الشراب والشوق ، وكان أكثر دقة من « ابن رشيق » حين ذكر أنها دواعٍ : (وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع . ومنها الغضب ومنها الشوق) [٣٠] وهذا التحديد أقرب إلى الشيطان من السابق ، فوضع الشراب هنا تحديد لدور النوازع الشيطانية فى قول الشعر ، وهذا التأكيد على الدوافع الدنيوية لم يتوقف عند النقاد العباسيين ، فهم قد أكدوا عليها تأكيدا قويا ، ولعل الطمع قد نال اهتماما كبيرا منهم : (**وأفضل ما استعان به الشاعر فضل غنى أو فرط طمع**) [٣١] .

وقد قامت الخمرة بدور فى تهيئة الشاعر للحظة الخلق وقد قيل « لأبى نواس » : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : (**أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحى والسكران صنعت وقد داخلنى النشاط وهزتنى الأريحية**) [٣٢] ويذكر « ابن رشيق » : (**إن الطعام الطيب والشراب الطيب وسماع الغناء ، مما يرق الطبع ويرقق المزاج ويعين** على الشعر) [٣٣] . فالطعام الطيب والشراب الطيب وسماع الغناء له علاقة بالشعر فى دنيويته ، وقد حدد « **أبو نواس** » من قبل ما يرضى الشيطان ، وهو قول الشعر وسماع الغناء وشرب الخمر ، وهى كلها مهيئات لقول الشعر مرتبطة بالمعصية ، وحتى الطعام الطيب مقترن بالغناء والخمر ، وهى أدوات الشيطان التى حددها « **أبو نواس** » من قبل فالشعر هنا نتيجة للجو الآثم الذى هو شيطانى .

ولقد أدت هذه الدوافع الدنيوية إلى الحكم على الشعراء فبقدر دوافع الشعراء كان نجاحهم الشعرى ولقد حكم « **ابن قتيبة** » على شعر « **الكميت** » فقسمه إلى قسمين من حيث المضمون ، مدحه فى الهاشميين ومدحه فى الأمويين ، ويحدد « **ابن قتيبة** » موقفه الفنى من القسمين فيرى فى شعره فى الأمويين يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى (وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبيين . ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار عاجل الدنيا على آجل الآخرة) [٣٤] ويقطع النظر عن صحة هذا الرأى فإن تفضيل « ابن قتيبة » لشعر « الكميت » فى الأمويين يحدد أن مصدر شعره غير واحد ، فشعر الكميت فى الأمويين يصدر عن طمع وإيثار لعاجل الدنيا على أجل الآخرة . ولم تنقص من عبارات « ابن قتيبة » إلا أن يذكر عبارة أن هذا الشعر صادر عن الشيطان .

وإذا كان النقاد قد فهموا دوافع الشعر بهذه الصورة حتى أنهم حددوا دنيويته ، فإن النقاد الكبار أخرجوا

---

(٣٠) **ابن قتيبة المرجع السابق ص ٧٨**

(٣١) ابن رشيق المرجع السابق ص ٣١٤

(٣٢) المرجع نفسه ، ص ٢٠٧ .

(٣٣) المرجع نفسه . ص ٢١١ .

(٣٤) ابن قتيبة ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .

الأخلاق من دائرة حكمهم على الشعر ، وقد رد « قدامة بن جعفر » على من عاب على امرىء القيس قوله :

فَمِثْلُكِ حُبلى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٌ
فَألْهيتُها عَنْ ذى تَمائِمَ مُحْوِلِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشقٍّ وتحتى شقُّها لم يُحَوَّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش وليست فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته (٣٥) . وقد تقبلوا أكثر من ذلك فى مفهومهم عن الشعر ، وهو أن يكون الشاعر قادرا على تغيير صورة الباطل وجعله حقا أو العكس ، وكان رأى « الأصمعى » حين سئل عن يشعر الناس فكان رده (من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة كبيرا . أو الكبير فيجعله بلفظة خسيسا) (٣٦)

لقد تحدد الموقف من ربط الشعر بأسباب دنيوية أو بالشيطان بصورة واضحة . بعد أن كان الشعر فى العصر الأموى قد وعد رقية الشيطان ، وقد أجيزت هذه التسمية ويذكر الثعالبى (رقى الشيطان - هى الشعر) ، قال (جرير) لما مدح عمر بن عبد العزيز فلم يعطه :

رَأيْتُ رُقَى الشَّيطانِ لا تستفزه
وَقَدْ كان شَيطانى من الشِّعْرِ راقيا (٣٧)

ولقد أضافوا تسمية أخرى للشعر بأن أسموه (قرآن إبليس) فهو صاحب الدواعى فى خلق الشعر ، وإن كان الشاعر هو صاحب القدرة الشعرية ولم تخرج صورة الشعر هنا عن كونها مقابلة للقرآن الكريم :

فالشعر ← كذب
والشيطان ← كاذب
والقرآن ← صدق
والله ← صادق

وإذا كان مفهوم الشعر فى هذا العصر قد جعل للشاعر كيانا واضحا وحدد دور إبليس بأنه يهيىء الجو للشاعر حتى يظهر إبداعه . فإن دور إبليس لم يختف تماما من ثقافة العصر ، فهو إن توقف دوره عند حد المهيىء فقد عاد يعيش ثانية خالقا لفن من أهم فنون العصر الأموى وهو فن الغناء فقد انتقلت علاقة الشيطان بالشاعر كما كانت فى العصر الجاهلى والأموى بكاملها إلى فن الغناء والموسيقى فى العصر العباسى ، فقد تحول المغنى إلى وسيط ينقل ما يستمع إليه من الجن . فقد روى فى العصر الأموى عن معبد والغريض وابن سريج ، اتصالهم بالجن وأنهم أخذوا عنهم الغناء وما ذكر عن المغنين وعلاقتهم بالجن كان قليلا إذ ما قورن بما ذكر عن علاقة الجن بمغنى العصر العباسى . فقد روى عن « إبراهيم الموصلى » أنه تلقى بعض الحانه من إبليس وكذلك ابنه « إسحق » وكذلك « مخارق بن يحيى » وزرياب المغنى

---

(٣٥) ابو الفرج قدامة بن جعفر نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة : مكتبة الخانجى ١٩٤٩ ـ ص ١٤ .
(٣٦) المرجع السابق ص ٩٩ .
(٣٧) الثعالبى المرجع السابق ، ص ٥٨

ولم يكن غريبا أن يقترن إبليس والشياطين لفن الغناء . فإن فن الغناء حتى هذا العصر لم يخرج بأى شكل من أشكاله عن الفن الدنيوى . فهو قد ارتبط بالشيطان فى كل العصور الإسلامية . وفى محاولة تفسير أصل الموسيقى يربط الطبرى بينها وبين الفاحشة من جهة وبينها وبين إبليس من جهة أخرى ، ويذكر « الطبرى » — وهو عمدة المفسرين وأعظمهم إجلالا بين جمهور المسلمين :

إن بطنين من ولد آدم ، وكان أحدهما يسكن السهل والآخر يسكن الجبل ، وكان رجال الجبل صباحا ، وفى النساء دمامة وكان نساء السهل صباحا وفى الرجال دمامة وإن إبليس أتى رجلا من أهل السهل فى صورة غلام ، فأجر نفسه منه . وكان يخدمه واتخذ إبليس لعنة الله عليه شيئا مثل الذى يزَمِّر فيه الرعاة ، فجاء فيه بصوت لم يسمع الناس مثله ، فبلغ ذلك من حولهم فانتابوهم يسمعون إليه واتخذوا عيدا يجتمعون إليه فى السنة ، فتتبرج النساء للرجال وتتزل لهم ، وأن رجلا من الجبل هجم عليهم وهم فى عيدهم ذلك ، فرأى النساء وصباحتهن ، فأتى أصحابه فأخبرهم بذلك فتحولوا إليهن فظهرت الفاحشة فيهن) [٣٨] مثلت هذه الرؤية للغناء ضربة كبيرة له فى المجتمع الإسلامى . وما زالت قضية الغناء وتحريمه موضوع بحث بين بعض فقهاء المسلمين حتى العصر الحديث لذا فقد كان طبيعيا أن يتحول المغنى إلى وسيط للشيطان وتصبح صورته كالآتى .

ا — المؤثر ← الجنى

ب — المغنى ← الوسيط

ج — الغناء ← الاستجابة

وكما انسلخ الشعر من أسطورة الجن انسلخ الغناء من أسطورة الجن أيضا ، وأصبح دور الجن منحصرا فى تقديم العوامل التى تساعد على الخلق الفنى والتجويد فى دائرته .

— ٥ —

ولقد كانت عملية انسلاخ الشعر من أسطورة الجن مفيدة فى دائرة النقد الأدبى ، فقد تأكد الشعر فيها صناعة لها علم ، ولابد من معرفة الشاعر لضروب هذه الصناعة فالشعر منذ العصر العباسى لم يعد يولد فى دائرة الرواية الشعرية وإنما أصبح ممارسة تتطلب اجتهادا ومتابعة ومن هنا تخلفت البديهة والارتجال فهما مع تقديرهما ليسا الأساس الذى يحكم به على الشاعر .

(٣٨) ابن جرير الطبرى . أبو جعفر بن محمد . تاريخ الرسل والملوك جـ ١ ص ١٦٧


عشـاء للبحـر

تركها أنيس فى بيت واسع ، ما بين كل حجرة وحجرة فراغ ، وفوق كل باب سحلية وتعويذات وكفوف محفورة فى الطين .

ذهب إلى النهر ولم يعد . شاغلتها الجدة بسرد الحكايات والحواديت وقد جلست مشدودة الصدر مثل الوتد ، تسلأ شدقيها بالهواء ، تنفخ فى الغربال ، ويداها ترفعان وتهبطان به ، حتى يطير القش بعيدا ، وتظهر حفنة من حبات القمح الذهبية .

وشوشت الجدة الأصداف والقواقع ، بينما ظلت انيسة - زوجة الابن - تظن انها أغضبت الجن بإشعالها مساء البارحة ، نيران الموقد ، من غير أن تستأذن بأسمائهم . بأسمائهم . هل يؤثر ذلك على حملها .

ذهبت بعينيها إلى مساكن الجن فى قعور المواقد الفخارية ، ورجتهم أن يعيدوا إليها أنيسا ، ثم أخذت للبحر عشاء ، وجابهته بخشوع ، وهى تسكب فى فمه جرة اللبن ، وتضع بين شفاهه التمر ، وتغرز شمعة برمال الشاطىء حتى هدهد السعف ظهرها ، وصفق بين أصابعه الهواء، وأرسل فوق رأسها يمامة تهدل : اعيدوا ربكم . من يعطى البحر القليل يأخذ منه الكثير .

الصوت .. نفس الصوت الذى ارتفع حين غضب الجد، ورفض الخروج من ارضه التى كانت ستغمرها مياه السد العالى ، إلا اذا اخذ أرضا اخرى .

بلسان نوبى قالت الجدة بالعربى وهم يشدون الرحال : مجد - يا مقدس - سيداه ، وسارت أنيسة مع الجد والجدة ، وأنيس ، وقد مروا بآثار كنائس وأديرة وهياكل وأعمدة فرعونية .

قال الجد وهو يضع الرحال :

— هذه الطريق الملتوية تؤدى إلى قلب كنيسة دنقلة التى تحولت الى مسجد .

بعد أن سلمت أنيسة للبحر عشاء ، وجدت المولدة فى انتظارها ، ثم اخذتها ، وأجلستها على رجليها ، وهى مفتوحة الفخذين ، وجعلت تمد يدها من تحت ، وأنيسة ترفع الصوت بالصراخ ، ولاتزال المولدة تتحسس أرضية الرحم ، لعلها تعثر على شىء ما فيه .

فاطمـــة قـــنديل

الجُـــــزُر

مثل أىّ نورسٍ فى الحكايا رحلتُ .. وحدى .. حين كان الأصدقاءُ يتشبثونَ بقاربى المثقوبِ حتى بدتْ أكفُّهم حمائمَ مُعَلَّقةً .. وحدى .. كقطعةٍ من ثلجٍ شفَّتْ عن شراييننَا .. وعدتهُم بالأسماكِ الميِّتةِ .. وكان الماءُ يراوغُ بغُنّاته بطنَ مجدافى .. لم تستهونى دمدمةُ الأسماكِ الملوّنة وكنتُ أخترق الأشجارَ الوحشيةَ بدمٍ عشوائىّ .. كانت ثمة جزيرةٌ أسميتها « حدقةَ الماء » حيث أستطيع أن أبصرَ الضفافَ البعيدة وهى تدسُّ أنفسَها فى القواقع .. بينما الصدف يفتح جفنيه الثقيلين واللؤلؤُ يخبئُ عورتَه .. أعبر من الزّبد إلى تثاؤب السطوح .. بوُسعى أن أرتكن على شوارع البحر .. وأن أُعبِّىء الروحَ فى زجاجةٍ .. لقد بدتْ سُلَّماتُ الأفق واطئةً. اغتسلتُ بلغةٍ لا أعرفها .. سكنتُ إلىّ فأنمتهَا تحت نهدىً بعيداً عَن القلب .. هكذا أندفُ الضبابَ وألبسه أجنحةً فيهدهدُهُ البحرُ بين ضِفَّتيْهِ .. وحينما غرق قاربى .. كنتُ قد أسندت ظهرى على أرصفة الموج .. لقد كنتُ وحدى .. أُجرجرُ خيوطَ الأفق من ذاكرتى وأغزلُ شبكةً واسعةً تسقطُ فى مستطيلاتهَا صورٌ آدميةٌ .. وشيئاً فشيئاً كانت حدقةُ الماءِ تتسعُ

تتسعُ ......

ثـروت عكاشـة

التصوير الإسلامى المغولى بالهند

- ١ -

يواجه من يُقبل على دراسة فنون التصوير الإسلامية مصاعب جمّة ، ذلك أن ما يهتم به يكون عادة على شىء من التناثر والتوزع ، يصعب معه لم شتاته والجمع بين أطرافه . وهذا يحتاج إلى التنقل بين أماكن تبعد عن بعضها بعدا شاسعا ، ثم إلى معونات من المختصين واختلاف إلى المكتبات والمتاحف العالمية ، وما أسعده ذلك الذى يتحقق له ذلك كله . وثمة مصاعب غير ما سلف ، منها أن النماذج الفنية التى بقيت لا تعدو غير قلة من الأعمال الفنية التى أنجزت ، وهكذا تزداد الثغرات اتساعا ، فإذا الوصول إلى فكرة كاملة عن مدرسة بعينها قد أصبح متعذرا أو مستحيلا ، اللهم إلا إذا اجتزأنا بنموذج مفرد أبقته لنا الأيام . وسوف يظل ما نستقيه عن تلك المدارس أو مجموعات الفنانين المصورين مجهولا فى أكثر الأحوال ، وقد يمكن التعرف أحيانا على التأثيرات الجديدة دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .

وللمخطوطات المرقنة فى الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولا ، ثم لما كان يبذل فى هذه المخطوطات من وقت وجهد ومواد ثمينة ، وكان لا يقوى على اقتنائها إلا من كان على حظ من الثراء والثقافة ، كما كانت البغية الأولى للغزاة هى أن يقعوا على تلك المخطوطات لتكون غنيمة . وكان النظام الملكى فى الهند يقضى بأن تئول ممتلكات كل من يتوفى من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك ، يرد منها ما يشاء إلى أهلها ، ويحتفظ بما يشاء ، ومن هنا كان ثراء المكتبة الامبراطورية ، إذ كانت تضم فيما يقال نحوا من أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الامبراطور « أكبر » ، وكان لكل راعى فن مرسمه الخاص الذى يضم جملة من الفنانين يستأنسون برأى صاحب المرسم ويقتفون ذوقه . ومن هنا كان التنافس بين المراسم والفنانين على أشده . ويذكر لنا كتاب « **تاريخ الأخبار** » أن عدد الفنانين الذين جمعهم الامبراطور « أكبر » لإعداد مخطوطة « **حمزة**

نامة ، بلغ المائة ، كان منهم صانعو الورق والمجلدون والمرقنون والمذهبون والنساخ والمصورون ، هذا إلى صبية كان إليهم إعداد الأصباغ والفرش وصقل الورق بعد الفراغ من النسخ والتصوير والتذهيب . وكان إعداد كل مخطوطة يوكل إلى أستاذ فنان ، فينتقي من بين أحداث النص ما هو جدير بالتصوير ، ويختار لكل عمل من يناسبه من الفنانين فى مرسمه .

ولقد بلغ من حرص بعض الأباطرة المغول على أن تعد المخطوطات إعدادا فخما رائعا أن يشاركوا فى هذا الإعداد . وكان لهذا النوع من التصوير مراتبه ، فمرتبة التصميم العام توكل إلى أستاذ فى الفن ، ومرتبة التنفيذ توكل إلى فنان أقل شأنا ، ومرتبة البورتريهات توكل إلى مختص بها . وكان كل مصور متخصصا فى ناحية بذاتها ، فمنهم من تخصص فى تصوير مشاهد المعارك والطراد ، ومنهم من تخصص فى تصوير البورتريهات ، ومنهم من تخصص فى رسم الطير والحيوان والنبات ، ومنهم من تخصص فى رسم الأولياء والنساك والموسيقيين . وعلى الرغم من أن الصورة الواحدة كانت تحمل أسماء عده من الفنانين ، غير أنه كان على رأس هؤلاء جميعا واحد مسئول عن العمل جملة . وكان أمناء المكتبات يسجلون هذا كله فى الهامش الأسفل من المنمنمة . وكان نتيجة لتولى العمل أكثر من فنان أن رأينا شيئا من اختلاف المستوى نظرا لاختلاف درجات الموهبة . وحين كُتب للامبراطورية أن تستقر بعد حروب طاحنة بين الملوك والحكام بعضهم وبعض فى عام ١٥٩٠ ، وأصبح لدولة المغول فى الهند امبراطور واحد ، ولم يعد ثمة تنافس بين ملك وملك فى إنشاء المكتبات دليلا على قوتهم السياسية ، لم يعد هذا الامبراطور الأوحد فى حاجة إلى إنشاء مكتبة ينافس بها غيره ، إذ لم يعد منافس ، وأخذ الأباطرة بدلا من هذا يبذلون جهدهم فى التجويد والتأنق حرصا على المتعة التى باتوا ينشدونها . ومن هنا أخذت المخطوطات تقل عددا ، وإن غدت أكثر أناقة ورهافة . كذلك رأينا هذا العهد باستقراره ورخائه يُفسح المجال أمام الفنانين لاستخدام أحسن المواد الوسيطة وأغلاها ثمنا ، من ورق وأصباغ وفرش إلى غير ذلك .

كان راعى الفن يختار من المصورين من يقوى على تجسيد ما يخطر بباله . حتى إذا ما تم الاتفاق بينه وبين المصور على الصورة المناسبة يرسم الفنان الواقع تلقائيا فى عجالات تخطيطية ، ثم يأخذ فى تنفيذها النهائى بالمرسم . وبعد أن يفرغ الفنان من إعداد الصورة وعرضها على راعيه الذى لا يفتأ يتابع إنجازها خطوة خطوة ، يعطيها للمرقنين الذين يذهبون حواشيها ، ثم يكون أمر وضعها موكولا إلى رغبة الامبراطور ، إما أن يضمها مضم للصور (البوم أو مرقعة) وإما أن تضمها مخطوطة ، وقد تعلق أحيانا على الجدران .

وبعد الانتهاء من الرسم والتلوين والتذهيب أو التفضيض يلقى الفنان على صورته نظرة نافذة تستهدف الإجادة سواء بالإضافة أو التصحيح . ولا يقف بالمنمنمة عند هذا الحد ، بل لا يلبث أن يشرع فى تخطيط هوامشها وتزويقها برسم إطار من الزخارف التوريقية أو الطير والحيوان ، ثم يعقب ذلك بصقلها بمصقلة من العقيق ، أو بيضة البللور ، أو بأداة شبيهة ذات سطح أملس ، حتى إذا ما أخذت المنمنمة تتوهج بالبريق نقلت إلى مكانها الخاص فى المخطوطة أو مضم الصور .

- ٢ -

وبعد أن تم لمحمد **الغورى** فتح شمالى الهند إلى مصب نهر الكنج أقام مولاه التركى **قطب الدين أيبك** واليا على « دهلى » وانتهز هذا المولى الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكما عاما على شمالى الهند . وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة فى الهند فحسب ، وعرفت باسم « **دولة المماليك** » ، وتبعتها دول « أربع إسلامية » ، إلى أن جاء الفتح المغولى للهند . ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التى جمعت بينهم وهى أنهم « **سلاطنة دهلى** » ، لأن مقر حكمهم كان فى مدينة دهلى .

وقد أتيح للسلطنة الإسلامية الثانية وهى « دولة الخلجيين » أن يمتد نفوذها إلى **الدكن** (الدكهن) **والكجرات** (١٢٩٧) **ومنطقة** « **چيتور** » **على يد** (**محمد علاء الدين الخلجى**) كما تم لهذا السلطان أن يخضع لحكمه **الراچپوت** مدة ما .

وبانتهاء السلطنة الإسلامية الثانية آل الحكم إلى السلطنة الثالثة وهى « **دولة التغلقيين الاتراك** » عام ١٣٢٠ ، وكان « **ناصر الدين محمود شاه** » آخر سلطان **تغلقى** . وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم الدولة التغلقية وخلال هذه السلطنة الثالثة غزا **التيموريون** شمالى الهند عام ١٣٩٨ ، ثم جلوا عنها بعد أن أسالوا دماء كثيرة . ثم أقام **الخضرخانيون** السلطنة الرابعة ، وكان مقر حكمهم أيضا فى « **دهلى** » . وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة سنة ١٤٥٢ التى كان أول حكامها « **بهلول اللودى الافغانى** » ، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن ، إذ أصبحت الولايات الأخرى مثل **البنغال** ، **وچونپور** ، **ومالوه والكجرات** ، لها استقلالها ، كما أن الوثنيين من **راچپوت الدكن وهندوكيها كانوا هم الآخرون قد استردوا أجزاء شاسعة من ممتلكاتهم القديمة** . **وكان آخر اللوديين هو السلطان ابراهيم بن اسكندر الذى** لقى حتفه عام ١٥٢٦ أثناء الحرب التى كانت بينه وبين **بابر المغولى** ، وكانت هذه نهاية السلطنة الخامسة . وما أن كتب النصر **لبابر** حتى أرسى قواعد الحكم المغولى فى شمالى الهند ما عدا **البنغال** . وانتهز **شيرخان الافغانى** فرصة موت **بابر** عام ١٥٤٠ فاستولى على الاقاليم التى كان يحكمها « **بابر** » وأرغم ابنه **همايون** على الفرار إلى « **كابل** » ، وأجلى عن البلاد من ينتمون إليه ، ثم دخل « **اجرا** » حيث اعتلى العرش . وبعد وفاته عام ١٥٤٥ حكم « **دهلى** » بعده من نسله حكام أفغان ، غير أنهم لم يكونوا من القوة بمكان فانقسمت عليهم ولايات الهند ، مما مهد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية ، وانهزم « **اسكندر شاه الثالث** » آخر الأفغانيين على يد « **همايون** » عام ١٥٥٤ .

- ٣ -

هكذا جاء تأسيس امبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند على أطلال سلطنة « **دهلى** » ، على إثر الفتح الإسلامى للهند فى القرن السادس عشر على يد **بابر** (١٥٥٦ - ١٥٥٨) ومعنى **بابر** بالتركية الأسد - سليل الغازى التترى تيمورلنك أبا والغازى المغولى جنكيز خان أما) ناقلا معه حضارة الإسلام . وكان **بابر** مسلما سنيا ، وإذ كان بطبعه محاربا فلم تتوقف حملاته التوسعية الى أن لحقه المرض عام ١٥٢٠ فأوصى بعرشه إلى ابنه « **همايون** » .

وفن التصوير الهندى تاريخ طويل مضىء ، لا سيما الرسوم الجدارية التى تمثل بدء جدران المعابد البوذية والهندوكية ، وكذا المنمنمات البديعة التى تجمّل مخطوطاتهم . وقد واكب اضمحلال البوذية[1] فى الهند نهوض الإسلام على حين بقيت الهندوكية [2] والجاينية[3] على قوتيهما ، مما شجع المصورين على تزيين كتب المخطوطات المقدسة بالتصاوير . وعلى العكس من رعاة الفن المغول كان الهندوكيون والجاينيون أشد ما يكونون قربا ومجاورة لأحاسيس الشعب ، لذا كانت أساليبهم التصويرية ذات جذور عميقة فى التقاليد الهندية ، وقد ظل للمصورين الجاينين استقلالهم عن رعاة الفن ، يتخيرون العمل مع من هو أقدر إنفاقا .

وعند وصول بابر إلى الهند كان شمالها ينقسم إلى دويلات صغيرة هندية وإسلامية ، وبانتصاره على سلطان « دهلى » تم له إخضاع أكبر الولايات ، غير أن ممالك « الراجپوت » الهندية فى الغرب ، والسلطنات الإسلامية فى الجنوب والشرق ، ظلت مصدر خطر له . وكانت هذه السلطنات ترعى فن التصوير قبل أن يدخلها المغول ، غير أن منجزاتها كانت تختلف اختلافا كثيرا عن الأساليب الفارسية التى كانت جزءا من التراث الثقافى الذى يدين به " بابر " . وكانت الموضوعات التى تصور فى عهد السلاطنة هى القصائد الرومانسية ، والتاريخية ، وملحمة الشاهنامة ، والحكايات الشعبية التى تمجد أبطال الإسلام ، فضلا عن أساليب طهى الطعام . وتكمن أهمية منمنمات هذا العهد فنيا فى أسلوبها الصادق عند تصويرها لما يُرى ويُحسّ من مشاهد ، وفى التوسع فى استخدام الألوان ، وفى لجوئها للأساليب الفنية الأجنبية بعد تطويرها لتناسب التقاليد الهندية .

هكذا كان فن التصوير فى الهند مزدهراً قبل أن ينزلها المغول سواء أكان تصويرا على الجدران أو تصويرا إيضاحيا لنصوص المخطوطات .

وكان « همايون » (١٥٣٠ ـ ١٥٥٦) ، بلا منازع ، الراعى الأول لفن التصوير المغولى فى الهند ، وكان شخصية ملغزة اقل جاذبية من أبيه . ولكنه فى الوقت نفسه قائدا عسكريا موهوبا ، غير أنه كان مُدمنا على شرب الخمر ، وتعاطى الأفيون ، شأنه شأن أفراد أسرته . ولقد عانى من أخويه اللذين كانا لا يفتآن يهددانه ، هذا إلى ما كان يلقاه من تهديد الأفغان ، وعلى رأسهم « شيرخان » ، وكان هذا نبيلا من نبلاء « بابر » السابقين استولى على البنغال ثم أخذ ينازع « همايون » فيما بقى من الهند ستان ، فتعقبه إلى « أجرا » عام ١٥٣٩ ثم اضطره للفرار نحو إقليم « البنچاب » فإذا هو يلقى أخاه « ميرزا كرمان » وقد سد عليه المنافذ المفضية إلى « البنچاب » و« كابل » ، وإذا همايون » يضطر إلى أن يغير وجهته إلى السند ، ثم أخذ يطوف فى الأرض عامين إلى أن سمح له الشاه الصفوى « طهماسپ » فى نهايتها بأن يقصد إيران ، لا كرما منه ، بل لمآرب سياسية ودينية . فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان سنّيتان ، هما الأتراك العثمانيون فى الغرب ، والأوزبكيون فى الشرق تهددانه ، ومن هنا كان لابد من أن يضم الى صفه حليفا شيعيا ، فرأى فى « همايون » بغيته بعد أن يحوله من المذهب السنى الى الشيعى . ووجد « همايون » هو الآخر فيها فرصة فتظاهر باعتناق المذهب الشيعى ليجعل من شاه الفرس عضدا له فى استعادة الهندستان . ولم يكذب ظنه فإذا هو بمعاونة الصفويين يستولى عام ١٥٤٥ على « قندهار » ، تلك القلعة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند ، واعدا الصفويين بأن ينزل لهم عنها بعد قليل ، ثم ولى وجهه

شطر « كابل » فإذا هو ينتزعها من أخيه « ميرزا كامران » . ثم إذا هو يسمل عينيه . ثم أتيحت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد موت « شرخان » فإذا هو يستولى على مدينتى « أجرا » و« دهلى » ولكن المنية لم تمهله فإذا هى تعاجله بعد أشهر سبعة . وكانت سنو حكم « همايون » خمسا وعشرين عاما ، منها سبعة فى المنفى ، ولكنه ترك وراءه امبراطورية أعز ما تكون شوكة ، مما كانت عليه حين تركها أبوه « بابر » عند موته .

وتعد زيارة همايون للبلاط الصفوى عام ١٥٤٤ نقطة تحوّل حاسمة فى تاريخ الفن المغولى ، مثلما كانت فى تاريخ الامبراطورية المغولية ، فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التى أنجزها فنانو الشاه . وتصادف أن كان اهتمام الشاه « طهماسب » وقتها بالتصوير قد فتر ، أمام أعباء الحكم الباهظة ، وتزمته الدينى ، فتمكن « همايون » فى عام ١٥٤٦ من ضم أثنين من كبار الفنانين الفرس إلى بلاطه ، هما « ميرسيد على » والأستاذ « عبد الصمد » اللذين غادرا « تبريز » مع أخصائى فى تغليف الكتب ، وأحد علماء الرياضة فى صيف عام ١٥٤٨ إلى « كابل » ، ثم إلى الهند عام ١٥٥٤ . ومن بين كل فنانى « طهماسب » كان « ميرسيّد على » أدقهم ملاحظة لا يدخر وسعا فى سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية ، وفى التعبير عن الملمس ، سواء فى تمثيل الفراء أو المعادن ، غير أنه إلى جانب عبقريته الفنية كان صاحب مزاج متقلب كثير الشك . أما الأستاذ « عبد الصمد » وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة ، كما كانت المرحلة التى قضاها فى خدمة الفن المغولى أطول وأغزر من المرحلة التى قضاها « ميرسيد على » وتكشف أعماله التى بدأها منذ كان فى «كابل » عن



لوحة (١) بيت آل تيمور

أنه أخذ يكيف أسلوبه الصفوى ويطوعه لبوائم الرغبات المتنامية للامبراطور المغولى فى تصوير البورتريهات الدقيقة المتقنة وفى توثيق القصص المتضمنة للحكايات والنوادر . وهكذا استقر التصوير الصفوى فى الهند باعتباره العنصر الأساسى فى التصوير المغولى . وتعزى إلى « عبد الصمد » الصورة المهترئة التى أعيد رسمها مرارا ، المعروفة باسم « بيت آل تيمور » والمحفوظة بالمتحف البريطانى (لوحة ١) . وهى صورة كبيرة الحجم ذات ألوان فخمة سخية تعكس ذوق « همايون »

كما تعد أعظم أعمال الفن المغولى فى عصره المبكر ، والراجح أنها كانت محط الإعجاب والتقدير ، إذ أضيفت إليها پورتريهات لأجيال ثلاثة من الأسرة المالكة التى خلفت « همايون »

وقد عهد « همايون » إلى « ميرسيد على » و« عبد الصمد » بالإشراف على الإعداد لمخطوطة « حمزة نامه » (١٥٦٠ ـ ١٥٧٤) ، وهى الملحمة التى تشيد بمآثر حمزة عم الرسول ﷺ ، ويعدها البعض الرمز الفنى المعبر عن الفتح المغولى الإسلامى للهند .

ـ ٤ ـ

ولى « أبو الفتح جلال الدين محمد أكبر » الحكم بعد وفاة أبيه « همايون » (١٥٥٦ ـ ١٦٠٥) ، وكان قد بنى عام ١٥٦٢ بابنة الراجا الهندى فى چايپور ، وكان لهذه المصاهرة أثرها فى إيجاد نوع من التحالف استطاع به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية ، ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد ، واستعاض عن ذلك بفرض الجزية ، والانتظام فى سلك الجندية ، كما أتاح للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكما ذاتيا ، وأن يبقوا على عقائدهم الدينية . ولقد حاول « أكبر » دمج الشعب الهندى مع أشياعه المغول المسلمين بتحالفه مع الراچپوت فى وحدة سياسية واجتماعية ، وهو ما أسفر عن تألق التصوير المغولى بقسماته المتميزة ، حيث تدرب فى المدرسة التى أنشأها بعاصمة ملكه قرابة مائة من المصو رين الهنود والمسلمين ، على أيدى الأساتذة الفرس ، وكان نتاج هذا فنا هنديا ، تكوينه الفنى العام فارسى ، وأشكاله وعمارته فارسية فى بعض أجزائها ، وراچپوتية فى أجزائها الأخرى ، بينما كان يتجلى تأثير الفن الأوربى بين الفينة والفينة فى اتباع قواعد المنظور[٤] وتكوين الخلفيات وتلوينها . وقد عمل « أكبر » فى سبيل تحقيقه لهدفه الأساسى ـ وهو خلق قومية عامة ـ على إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندية ، فثمة العديد من اللوحات المصورة المعبرة عن نصوص سنسكريتيه إلى جانب المخطوطات الإسلامية ، فكما كان « أكبر » عاشقا للفنون وراعيا لها ، كان ذا حسّ انتقائى[٥] يدفعه إلى الترحيب بكل ما ينال إعجابه بغض النظر عن مصدره ، فمقياسه الأساسى والأوحد هو تواكب عناصره مع نظرته الجمالية . وإذا كانت مدرسة التصوير الفارسية قد بدا أثرها قويا فى المدرسة المغولية للتصوير فى أيامها الأولى إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لحقه الفتور فى نهاية عهد « أكبر » ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى للعناصر التصويرية الفارسية غير آثار عارضة . فلقد كانت سياسة « أكبر » فى عمومها الجمع سياسيا وفنيا ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومناهج وأساليب ، وكانت هذه السياسة سببا فى تطور الأسلوب المغولى فى كلا المجالين الفنى والمعمارى ، فكان أجلّ ما ترك فى ميدان التصوير هو مخطوطة « حمزة نامة » المصورة ، وفى ميدان العمارة هو عاصمته الجديدة فتحپور سيكرى أى مدينة الفتح التى شيدها بين عامى ١٥٦٩ و١٥٨٥ . ومن هنا لم يكن عجيبا أن يحظى مصور هندوكى مثل داسونت بحظوة أثيرة عند أكبر ، وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصور غير النذر اليسير . والعمل الأكبر الذى يعزى إليه هو تصميمه لصور مخطوطة « رزم نامة » أى كتاب الحروب ، ويبدو أن ميوله الخيالية الحالمة كانت تتفق وميول أكبر الذى كان قد مرق من التقاليد الدينية التى وصلت به إلى المناداة بعقيدة « التوحيد الإلهى » .

كان «أكبر» ملكا مملوءا حيوية ونشاطا ، مغامرا ما وسعته المغامرة ، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلم القراءة شأن غيره من الأمراء وأثر عليها الصيد والطّراد والمصارعة ، ولهذا عاش أميا . غير أنه كان شديد المخالطة للعلماء ورجال الدين على أى عقيدة كانوا ، يعقد صلات بينه وبين كل من رأى فيه خيرا من أى جنس أو عقيدة ، فكان سمحا يلقى كل فكر برضاء وقبول ، والغريب أنه عرف بتذوقه للشعر والأدب ، حتى إن الناس كادوا لا يصدقون أنه أمىّ . وعلى الرغم من أمية « أكبر » فإنه كان جمّاعا للكتب ، ولاسيما المزودة بالصور الإيضاحية .

ولم يكن « الراجپوت » والمسلمون هم وحدهم من يحيط بأكبر ، كما لم يكن كل من حوله من الأعوان هنودا ، فلقد كان « أكبر » غير متعصب لجنس دون جنس ، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة ، وأطلق على هذه الوحدة اسم « صُلح كل » فكان يرحب فى بلاطه بكل من كانت له كفاءة ، وهو ما حفز الشعراء والموسيقيين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصورين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء ، فإذا هؤلاء جميعا يفدون إليه من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوربا وأفريقيا لينضموا إلى بلاط «أكبر» الذى أصبح بلاطا دوليا مزدهرا . وبدأ لقاء « أكبر » بالأوربيين سنة ١٥٧٢ ، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على اختلافها . ثم أن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالأوربيين كان له شأنه فى تطور التصوير المغولى ، إذ شغف أكبر بالصور الأوروبية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ، فإذا هو يشير على فنانيه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها ، وتضمين حواشى الصور المغولية رسوما منقولة عن نظيراتها من الصور الأوربية .

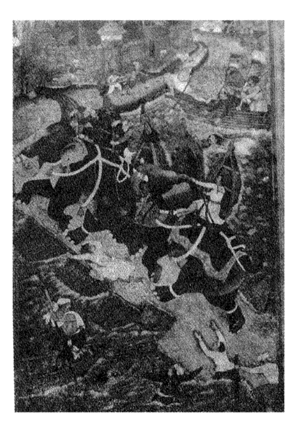
يدلنا هذه كلها على مقدار التطور الذى دخل على التصوير المغولى خلال القرن السابع عشر ، فبدلا من المخطوطات التاريخية الكبيرة التى تنتظم المئات من الصور الإيضاحية ، أصبحت أقل حجما ، وأقل صورا ، ولكنها شديدة الإتقان ، ينفرد كل مصور برسم صورة منها ، وكذا خصت اليورتريهات الفردية بعناية أكبر ، وحل التعبير عن المشاعر الذاتية محل التعبير عن المهام والأحداث التى تقع لفرد ما .

ويبدو أن « أكبر » لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها ، فلقد رأيناه يشيد فى عام ١٥٧٥ مبنى أطلق عليه اسم « عبادات خانة » بمدينة فتحپور سيكرى حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وجاينيين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يدلى كل منهم برأيه فى معتقده ويحاج فيه . وكان الامبراطور يشارك فى مثل هذه الاجتماعات التى تستغرق الليل كله ، برأيه وبأسئلة أكثر ما تكون عمقا ودلالة . وإذا « أكبر » يباعد بينه وبين أهل السنة ، وأحب أن يكون للدولة دين جديد كان مزيجا من الأديان المختلفة فى الهند وفى غير الهند . وعلى الرغم من أن نفرا من المقربين إليه اعتنقوا هذا الدين ، فإنه كان فى الجملة دعوة لم يستجب إليها الناس .

وانبرى أكبر مدافعا عن الفنان المصور من وجهة النظر الدينية ، فجاء فى مقال بكتاب « عين الأخبار » بقلم وزيره الوفى أبو الفضل دفاع أكبر عن فن التصوير ، شرح فيه رأى أكبر وحكى على لسانه أنه قال : « يخيل إلى أن للمصور وسائل غريبة للغاية للتعرف على الله ، إذ أنه يقوم بعمل تخطيط لأى شىء حىّ ، وعندما يعمد إلى إبداع اطرافه واحدا بعد الآخر ، لابد أن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته ، وبالتالى يجد نفسه

ويقال إن **اكبر** قد خرج سنة ١٥٦٤ لصيد الفيلة ، وإذا هو يستمع ذات ليلة إلى قصاص يقص عليه ما كان من مغامرات لحمزة عم الرسول ﷺ تفوق الخيال ، شطر كبير منها يخص حمزة رضى الله عنه ، والشطر الآخر يدور حول مغامرات الأبطال نهبا وسلبا وطادا ورحلات خيالية مليئة بذكر التنينات والعمالقة . وكانت مثل هذه الموضوعات مما يشغف به « **اكبر** » حين كان صبيا . وهكذا كانت قصة مخطوطة « حمزة نامة » مزيجا من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال ، فتروى القصة كيف جاهد « حمزة » فى سبيل نشر الإسلام فى جيع بقاع العالم ، ثم تزعم أنه لذلك ترك الجزيرة العربية متجها شطر سيلان ، وبيزنطة ، ومصر ، والقوقاز ، وأنه فى رحلته هذه أحب « **مهراناچار** » ابنة ملك الفرس الد أعداء الإسلام ،وبنى بها ، كما بنى أيضا بإحدى الجنيات . وتمضى القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين ، وبينه وبين عبدة النار ، وبينه وبين زمرد شاه أحد كبار الشجرة ، إلى أن كتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو (ولعل المقصود به عمرو بن العاص) .

وفى سنة ١٥٦٢ أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة « **حمزة نامة** » الكبرى ، وكان قد بدىء الإعداد لها فى عهد همايون كما أسلفت . وقد تم إنجازها على أيدى نحو مائة فنان منهم ما لا يقل عن ثلاثين فنانا كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصدا بذلك أن يفيد الأسلوب المغولى من أسلوب الفن الهندى ، وهذا لماراقه من أشكاله وألوانه وتقنياته ، وتنتظم هذه المخطوطة أربعمائة وألف صورة ، لم يحتفظ الزمن لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة منها ، جلها مما يضمه الجزءان العاشر والحادى عشر . وقد باشر على إعداد هذا العمل



لوحة (٢) مخطوطة اكبر نامه الامبراطور اكبر يروّض فيلا شرسا جموحا ١٥٩٠ تصوير باسوان . متحف فكتوريا والبرت بلندن .

مضطرا إلى التفكير فى الله واهب الحياة ، فتزداد على هذا النحو معرفته » .

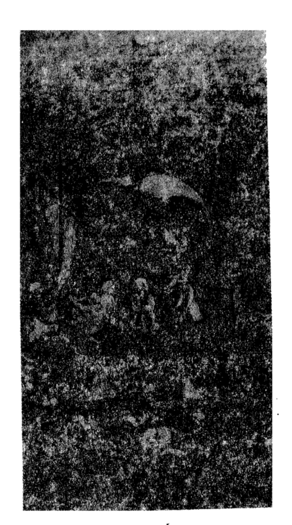
ومن جراء ما عليه من أعباء وتبعات اضطر إلى أن يزج بنفسه فى مغامرات شاقة ، وبلغت به جرأته أنه كان يروض أشرس الفيلة جموحا ، والتى تتأبى حتى على إناثها أن تقرب منها ، وهو ما نتبينه فى (لوحة ٢) ، إذ نراه قد امتطى ظهر فيل شرس هائج ، وهو يعبر به جسرا من القوارب ، وكان يردد دائما : « لو أن الله كان على رضا عنى نجانى وإلا ذهبت إلى حيث لا عودة » .

الفنى الضخم المصور : ميرسيد على » أولا ، ثم تلاه مواطنه « عبد الصمد » ثانيا ، حتى أثنى عليهما الامبراطور « اكبر » فى مذكراته ، وعدهما أعظم موصورَيْن بالمراسم الملكية ، والمقطوع به أنهما لم يصورا صورة من صور هذه المخطوطة ، واقتصر عملهما على الإشراف فحسب . ومما يذكر أنه كان ثمة مصوران هنديان ، يعدان من أعظم مصورى الهند ، شاركا فى إعداد بعض صور هذه المخطوطة ، هما :) « داسونت » و« باسوان » .

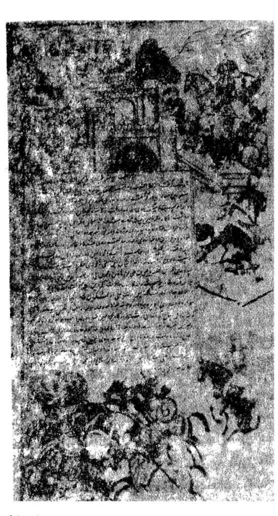
ونحن لا نحس فى مخطوطة « حمزة نامة » شيئا من الرهافة التى نحس مثلها فى المصورات الفارسية ، فعلى حين نرى فى التصاوير الفارسية الإيماءات جامدة والانفعالات هادئة رزينة ، كما تتجلى فيها مسحة البلاط المتعالية ، نرى فى صور « حمزة نامة » الإيماءات طائشة فى كثرة ، والانفعالات ثائرة ، وصور الأجسام تكاد تنطق بمهامها . وعلى حين كان الفنان الفارسى يعنى بالتفصيلات الدقيقة ، والوضعات الرشيقة ، والإيقاعات المتموجة فى براعة للثياب والأردية ، لا نحسّ يمثل هذا كله فى صور « حمزة نامة » . ومما تتميز به صور هذه المخطوطة ما نراه من جموع حاشدة ، وأحداث درامية ، وجو سحرى ، يشيع فى الصور جميعا . ومن هنا جاء التصوير المغولى فى هذه المخطوطة لا يمثل الطابع الهندى فى جملته ، كما لم يمثل الفن الفارسى فى جملته هو الآخر ، كان أسلوبا جديدا له مميزاته الخاصة .

وثمة منمنمة فريدة تصور أسطورة من الأساطير الخارقة التى تزخر بها هذه المخطوطة . ومما هو جدير بالانتباه فيها عمر العيّار ، تلك الشخصية الشهيرة بالمخطوطة (ولعل المقصود بها عمر بن الخطاب رضى الله عنه) وهو جالس على عرشه ، وقد أخذته المفاجأة ، وكذا ثورة الفيلة وهى تدك الحصن دكا ، والفوضى السائدة بين الحشود ، كما أن غزارة التلوين فيها تخرج بها شيئا عن الأساليب الفارسية ، وتجعلها نسيج وحدها ، فصورة الفيل من الفن الهندى الخالص ، والثياب صورة من أزياء عهد « اكبر » والجالس على العرش يعتم بعمامة صغيرة تعود إلى ذلك العهد ويشد وسطه بحزام ضيق يرجع هو الآخر إلى عهد « اكبر » وكل هذه العناصر تشكل فى مجموعها جوا غريبا غير معهود ، غير ان هذه المنمنمة على الرغم من هذا لا تزال تمت بأسباب إلى الفن الفارسى .

وفى عام ١٥٧٤ انشأ « أكبر » مكتبا للوثائق ، وكان هذا لا شك من أهم الأسباب التى دعت لتدوين الأحداث على مر الأعوام فى عهده ، ومن هنا حفز « أكبر » أبا الفضل على تدوين مذكراته التى أملاها لتنضم إلى الوثائق . وبهذا توفرت بين أيدى المؤرخين وفرة من المراجع والأسانيد التى يمكنهم الرجوع إليها . ودعا « أبا الفضل » إلى أن يستخلص من تلك الوثائق ما يخصه هو ، على أن يجمع فى كتاب له خاصة هو مخطوطة « أكبر نامة » التى هى سيرة للامبراطور « اكبر » على لسان صديقه ووزيره ومؤرخه « أبو الفضل » . ومع ذلك ليس الكتاب مقصورا على سيرة أكبر فحسب بل يشمل كذلك التاريخ الباكر للامبراطورية المغولية (لوحة ٣) وتكشف صفحات مخطوطة « اكبر نامة » عن حياة أكبر الحافلة بمختلف النشاطات المفعمة بالحيوية ، فنراه مرة يصيد النمور ، ومرة يمتطى الفيلة ، ومرة وهو يقتحم حصنا « راجپوتيا » منيعا ، كما نراه وقد جلس إلى رجال الدين من الأباء اليسوعيين



لوحة (٤) ديوان حافظ . فُلك نوح ١٥٩٠ . فرير جاليرى بواشنطن .



لوحة (٥)

يناقشهم الرأى ، أو نراه وقد أخذ يتابع بناء عاصمته الجديدة فتحبور سيكرى .

كانت منمنمات عهد أكبر متنوعة ، منها التاريخ العام ، والسير الذاتية ، والنقول عن النصوص الهندية والشعر الفارسى ، على نحو ما نرى فى منمنمة من ديوان الشاعر حافظ تمثل سفينة نوح وقد حمل فيها من كل زوج اثنين إنسانا وحيوانا وطيرا ، ويقال إن إبليس كان يتوعد بإغراق هذه السفينة ، لذا أخذ أولاد نوح بعناقه ، وقذفوا به إلى اليم (لوحة ٤)

وشهد عام ١٥٨٠ بدء مرحلة جديدة من النشاط الفنى ، فلقد أمر « أكبر » بإعداد موسوعة جديدة لتاريخ العالم الإسلامى ، خلال الألف عام السابقة التى



لوحة (٣) الامبراطور بابر يسقط عن جواده . مدرسه أكبر ٩٨م المتحف القومى نيودلهى .

تنتهى عام ١٠٠٠ هجرية (١٥٩١ ـ ١٥٩٢ م .) وهى « تاريخ الألف عام » ، ومن بين أحداثها الحادث الذى كان يصور حصار الخليفة « المامون » لمدينة بغداد عام ٨١٣ م (لوحة ٥) . وعلى الرغم من هذا فإن رجال الدين لم يطمئنوا الاطمئنان كله لعقيدة « أكبر » وتوجهاته الدينية .

وفى هذا العام الذى أمر فيه « أكبر » بإعداد تلك الموسوعة أمر بترجمة ملحمة « المهابهاراته »[٦] من اللغة السنسكريتية وسماها « رزم نامة » (كتاب الحروب) ، ثم ما لبث أن أتبع هذا العمل بعمل آخر هو ترجمة ملحمة « الرامايانه »[٧] من السنسكريتية أيضا مزودة بالصور الايضاحية .

ولقد حفزت « أكبر » طبيعته التوفيقية إلى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان يشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس كما أسلفت . كذلك ضم بلاطه عددا من اليسوعيين البرتغاليين الذين جهدوا جهدهم فى أن يضموا الامبراطور وحاشيته إلى المسيحية ولكنهم لم يفلحوا . وكان غرض أكبر من ضم هؤلاء اليسوعيين إتاحة فرصة أوسع للمناقشات الدينية التى كانت تدور فى مجلسه وما لبث أن امتد أثر التصوير الأوربى إلى التصوير المغولى ، كما هى الحال فى المناظر الطبيعية التى نراها تملأ الطرف البعيد من المنمنمات المغولية يحاكون بها الصور الأوربية ، ما صور منها وما طبع على الحجر أو المعدن ، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصورة كما هى .

بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوربية مثل اتباع قواعد المنظور وتقنية الإشراق والعتمة[٨] ، ومن ثم كان التحول الذى امتزجت فيه الخطوط والألوان الفارسية بالواقعية الأوربية والأساليب الهندية المحلية ، وغدا التصوير المغولى فى صدر القرن السابع عشر فرعا مستقلا قائما بذاته من فروع التصوير الإسلامى .

ـ ٥ ـ

وما لبث أكبر أن مرض فى سبتمبر ١٦٠٥ فلقى ربه بعد شهر واحد من المرض ، وما إن اعتلى ابنه سليم العرش من بعده حتى أضفى على نفسه لقب « جهانجير » أى مالك العالم (١٦٠٥ ـ ١٦٢٧) . وعلى الرغم من أن مذكراته توحى بأنه كان حاكما مستبدا لا يثبت على رأى ، إلا أننا نراه مرة رحيما بالحيوان كما هو رحيم بالإنسان ، ومرة نراه غير رحيم . ومن رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرائصها من برودة الماء فى الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها . وكان متذوقا للجمال تواقا إلى المعرفة ، وكم كان رجال بلاطه حريصين على أن يدخلوا السرور إلى نفسه ، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب ، ويتحفونه من الهدايا ما هو غريب ، فيجلبون إليه ما هو غير مألوف من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذى خيل إليه فى مبدأ الأمر أن الخطوط التى تعلو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هى من صنع صانع ، وما لبث بعد أن رآه أن ضمه إلى حديقة حيوانه . وثمة فنان من فنانى هذا العصر يسمى الأستاذ منصور رسم هذا الحمار فى أبدع صورة (لوحة ٦)



لوحة (٦) حمار الزبرا . تصوير منصور . عهد جهانجير متحف فكتوريا والبرت بلندن ١٦٢١ .

ومع ولع جهانجير بالفنون فقد كان معنيا بما يفيد شعبه ، وكانت أيامه تتسع لاستقبال زائريه والقضاء فى حوائج الناس ، حتى إنه لكى يُيسر على طالبى الحاجات مشقة السعى إليه جعل على باب قصره جرسا يتدلى منه حبل يشده صاحب الحاجة فيكون هذا إيذانا له بالدخول . وعلى الرغم من تعدد حريم البلاط فقد كان جهانجير ولعا بزوجته « نورجهان » التى كانت ابنة لرجل فارسى ، وكانت مولهة بالفنون كما كانت ذات خبرة بالعطور والأزياء جوادة كريمة حاذقة فى الرماية ، وكانت إلى هذا كله تميل إلى تدبير المكائد والمؤامرات وتجيد هذه الهواية إجادة كاملة . ولقد لعبت دورا فى تطوير فن التصوير المغولى بإشاعتها إحساسا جديدا بالرقة تجلى فى الثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على السواء ، كما تجلى فى الرخام الأبيض المكّفت فى تصوير العمائر ، وفى فيض الألوان المخففة حتى باتت حقبة حكم جهانجير العصر الذهبى للتصوير المغولى .

وكانت مدرسة جهانجير للتصوير تعنى أول ما تعنى بالأحداث التى تجرى فى البلاط الامبراطورى ، وإذا بها

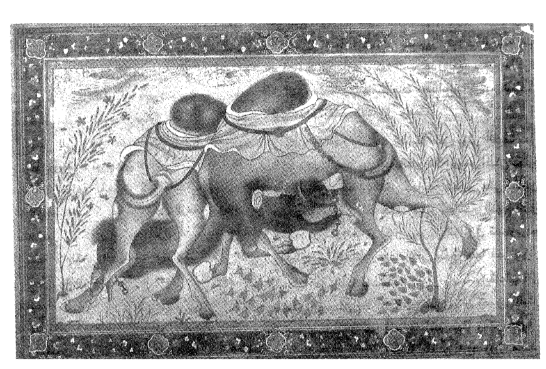


لوحة (٧) عنايت خان احد رجال حاشية الإمبراطور جهانجير على فراش الموت ١٦١٨ . المكتبة البودلية باكسفورد

مع مرور الزمن يختفى الأثر الفارسى شيئا فشيئا ، وتعم النزعة الواقعية والالتزام بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة ، كما اتسم هذا العهد بتغيير ملحوظ فى الدرجات اللونية للمنمنمات ، هذا إلى التوسع شيئا فى استخدام تقنية الإشراق والعتمة .

كان جهانجير بلا ريب عاشقا للفن يؤثر الكيف على الكم ، على الضد من أبيه الذى ملأ المرسم الملكى بكثرة من الفنانين ، فما إن اعتلى جهانجير العرش حتى تخلص من جملة منهم . وقد خالف فنانو جهانجير النهج الذى انتهجه مرسم أبيه « اكبر » من الالتزام فى تصاويرهم بالقوة دون الرهافة ، فإذا الابن ينهج نهجا آخر فيؤثر الرهافة على القوة باستخدام الوان ودعة وإيقاعات أقل عنفا وتصميمات اكثر تنغيما ، هذا إلى أن تصوير البشر والحيوان أخذ فى عهده طابعا أشد عمقا وأكثر جهدا . فعلى حين اطلق « اكبر » العنان لمصوريه يصورون ما تقع عليه أعينهم ولا سيما الطير والحيوان والپورتريهات عن موضوعية واقعية ، إذ اهم فى عهد الابن يلبون نزواته وطيشه . من هذا أنه حين أراد أن يصور « عنايت خان » أحد رجال حاشيته فى فراش الموت . وهو فى النزع الأخير لإدمانه الأفيون أمر بأن يحمل إليه هذا الأخير من بيته وهو يحتضر ليكون بين أيدى مصوريه . وقد مات الرجل بعد يوم واحد من تصويره (لوحة ٧) . وعلى حين كان « اكبر » يميل إلى التقريب بين الديانات بعضها وبعض ، فيأمر بتصوير آلهة الهنود كما يأمر بتصوير غيرها ، لم يأخذ جهانجير برأى فى هذا الموضوع .

وكان التشابك بين الحيوان موضوعا محببا لمصورى الهند من قديم الزمان ، ومن هذا تلك اللوحة المعروفة على جدران كهوف أجانتا التى تمثل العراك بين الثيران . ولة كان من أحب الرياضات عند ملوك الهند ما يقام مر



لوحة (٨) معركة الابل . تصوير هونار ١٦١٠ متحف اميرويلز ببومباى

صراع بين الفيلة بعضها وبعض ، وكذا بين الأسود وبين الإبل وبين الكباش وبين الديكة . والجمل وإن بدا وادعا مسترخيا غير أنه حين يثور من أعنف الحيوانات عراكا ولذا كان أخشى ما يخشاه الناس منه قضماته الوحشية ونجد التصوير المغولى مليئا بصور العراك بين الإبل بعضها وبعض ، ومن أبدع ما صور من هذه المعارك بين الإبل صورة يحتفظ بها متحف أمير ويلز ببومباى (١٦١٠) جاءت على غاية من الدقة ، هذا إلى إبداع المصور فى إبراز عنف الحركة (لوحة ٨) . وفى خلفية الصورة سحب جاءت على نهج التصوير الصينى الذى عنه نقل الفرس ، وفى أماميتها ثمة أعشاب تتمايل مع الريح على نمط الأسلوب الفارسى ، وتعزى هذه المنمنمة إلى المصور الهندى هونهار فى عهد جهانجير .

وثمة منمنمة أخرى لجهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا (لوحة ٩) ومن أمامه نرى أسدا يبطش بتابع للامبراطور مما حرك الأخير ليرمى الأسد بحربته ، وإذا الفيل قد لف الأسد بخرطومه ، وإذا الأمير پرويز يخف على جواده لنجدة الرجل . وفى خلفية الصورة أسد يطارد رجلين وقد أخذا يتسلقان شجرة طلبا للنجاة . وفى أمامية الصورة رجال أخذ أحدهم ينتزع بطة من براثن الباز . وقد صور هذه الصورة الفنان فروخ تشيلا عام ١٦١٠ .

وكما كان يحلو لجهانجير أن يبدو فى صوره كلها يحيط به أبناؤه وحاشيته والسفراء ، وكذا نحيط به رموزه التى تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام ، فكثيرا



لوحة (٩) جهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا .



لوحة (١٠) جهانجير يحلم بزيارة شاه عباس له .

ما كان يجعل من هذه الصور لونا من ألوان الدعاية لنفسه خلقيا واجتماعيا وأدبيا . وكان ثمة فى حياته ما يزيح القلق من نفسه بأن يأمر مصوريه فيصورونهم وهم يقدمون له فروض الولاء والطاعة أو وهو يذيق خصومه صنوفا من العذاب مختلفة .

وثمة منمنمة يحتفظ بها « فرير جاليرى » بواشنطن تصور جهانجير وهو يحلم بمجىء خصمه شاه عباس الفارسى زائرا له (لوحة ١٠) ، وكانت هذه الزيارة مما ينشده جهانجير ويتمناه ، ولهذا بدت أسارير السرور على وجهه . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال ، إذ كانت بين الامبراطور المغولى والشاه الفارسى حرب يستحيل معها هذا اللقاء .

ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصور الفارسى الشهير أقارضا الذى صور هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد شاه عباس ، ولذا مضى يسأل هنا وهناك عن تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير ثمة فرقا بين الشاه عباس حقيقة والشاه عباس تصويرا . ولقد أملى هذا الحلم على جهانجير شعوره الباطنى بما يجب أن

تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس ، فكم تمنى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا فى صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذى نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار . وكم حاول جهانجير مستخدما السبل السلمية الدبلوماسية لكى ينهى ما بينه وبين شاه عباس من نزاع ولكنه أخفق . وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢ ، ولم يتمكن جهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه جهان عليه . وتمثل هذه المنمنمة ذلك القلق الذى كان يساور جهانجير حول هذه المعضلة ، فكم كان يتمنى أن يكون الأمر على غير ذلك ، فأخذ يطوع لأمانيه أفكاره وخياله وهلوساته الناجمة عن إدمانه تعاطى الافيون بأن يأتى إليه شاه عباس خاضعا طالبا الصفح ملتمسا الإخاء ، وذلك ما يصوره لنا حلمه ، فنرى تلك الهالة الكبيرة التى تحيط بهما معا ، تلك الهالة التى قوامها الشمس والقمر والتى نشهدها فى العديد من المنمنمات التى تصوره . وهذا الأسد الذى فوق الكرة الأرضية والذى علاه جهانجير وذاك الخروف الذى علاه شاه عباس دليل على ما كان يطمح إليه جهانجير ، فلقد كان مهزوما ، ولكن المصور لكى يحقق ما يجوس فى نفسه أثناء حلمه رسمه على هذا الوضع .

ومن أنفس المخطوطات التى تمت فى عهد جهانجير مخطوطة مصورة لمذكرات الامبراطور هى « جهانجير نامة » وللأسف لا يوجد من صور هذه المخطوطة إلا قليل مبعثر هنا وهناك . وفى متحف فرير جاليرى ست منمنمات منها أشهرها منمنمة « جهانجير وهو يمنح الشيوخ بعض الكتب » (لوحة ١١) . فلقد كان جهانجير على صلات وثيقة برجال الدين مسلمين وهندوكيين ، وكثيرا ما كان يزور النساك منهم فى كهوفهم أو يتلقاهم فى قصره . وتمثل هذه الصورة زورة من زورات جهانجير لكجرات عام



لوحة (١١) جهانجير يمنح الشيوخ بعض الكتب .

١٦١٨ حيث خرج فقهاء المدينة لاستقباله وعلى كل منهم جبة التشريفة . ويحكى جهانجير فى مذكراته أنه أهدى كل واحد منهم كتابا من مكتبته الخاصة . ولهذه المنمنمة أسلوبها المتميز ، وأكبر الظن أنها لفنان بدأ ظهوره فى عهد جهانجير ، يدلنا على ذلك خلوها من النزعة التحويرية » التى كانت سائدة من قبل أيام الامبراطور أكبر ، ثم خفوت ألوانها ولطف إيقاعاتها . وقد جسّم الفنان أشكاله بتقنية شبيهة بتقنية « الإشراق والعتمة » التى نراها متجلية على كم أحد الشيوخ وهو يتسلم كتابه من الامبراطور حيث تبدو الإيحاءات بالأبعاد الثلاثة التى هى صفة لازمة من صفات التجسيم

وثمة منمنمة بديعة من عهد جهانجير تمثل ناسخا نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة ، ارتدى جُبّة حريرية التصقت بجسمه وبدت اصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكبر سنه ، وقد انكب على النسخ انكبابا لا يشغل عنه ، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له . ونراه وقد أسند ظهره إلى حشية ضخمة كما وضع قدمه الأيمن على وسادة طرزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك فى يسر ، وإلى جواره دواة صينية بيضاء عليها رسوم زرقاء كم استنفد مما تحويه من حبر أسود نسخ به صفحات وصفحات لا حصر لها . ويكاد الهدوء الذى يسود الصورة يوحى بأنه ليس ثمة إلا صرير الريشة على صفحات الورق وإلا سعال يتناوب الناسخ فى الحين بعد الحين ، وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التى تكاد تتأرجح من السجادة التى جاءته هدية من الامبراطور وبين تلك الدكنة التى تغشى الباب المفتوح وراءه . ويكاد يوحى هذا التركيز على پورتريه الناسخ المثقل بالأصباغ السميكة والذى بدا شيء من التضاؤل النسبى[9] على وجهه أن المصور كان حريصا على أن يسرع فى تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنية .

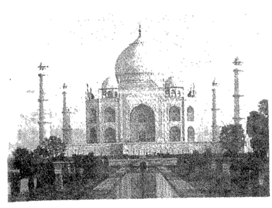
ولقد كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب جهانجير ، كما كان يقضى جل وقته مشغولا بأمور البلاط ، وهذا وذاك مما شغل المصورون المغول بتصويره ، كما كانت لهم أسوة فى التصوير الأوربى . وثمة صورة من تصوير الفنان الهندى جوڤاردان لحفل موسيقى خلويّ نشهد فيها موسيقيين يعزفان بين يدى ولىّ من أولياء الله نراه جالسا وقد جلس أمامه تابع له . وجاءت هذه الصورة على نمط الأسلوب الأوربى الذى عهدناه فى لوحات المصورّ البندقى چورچونى فيما ابتكره من صور حفلات الموسيقى الخلوية ولا سيما تصوير المشاهد الخلفية البعيدة . وما من شك فى أن جوڤاردان قد تأثر بما وقع بين يديه منها أو من صورها المطبوعة ، فإذا هو يصور بهذا الأسلوب مشهدا هنديا بحتا ، إذ نرى خلف الخيام منظرا لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ، ومع هذه البيوت فيلة وعربة تجرها الخيل ، هذا الى مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية فى قرى الهند (لوحة ١٢) .

وتوفى جهانجير عن ثمانية وخمسين عاما عن مرض فى قلبه زاد فى حدته إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه فى معاشرة النساء . هذا إلى ما كان فى محيط أسرته من مؤامرات تحاك له ، ثم ما كان من تمرد ابنه وولى عهده عليه .



لوحة (١٢) حفل موسيقى خلوى ١٦٢٥ تصوير جوڤاردان . مكتبة تشستربيتى بدبلن .

كان الأمير خورام ـ كما كان أبوه ـ أمهما راجپوتية ، وعاش أيامه الأولى فى بلاط جده الامبراطور أكبر الذى كان يؤثره على كافة أحفاده . وكان ذكيا لماحا ، وحين شب كانت له جولات عسكرية موفقة فى حياة أبيه ، وما إن بلغ الرابعة عشرة من عمره حتى نال رتبة عسكرية وتزوج للمرة الأولى ، ثم عاد فتزوج فى عام ١٦١٢ زوجة ثانية هى أرجمند ابنة أخ نورچهان التى أتخذت اسم نور محل ، وما لبثت أن لقبت بلقب شاع بين الناس هو« ممتاز محل » أى المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الاسم اخذ يحرف شيئا فشيئا حتى صار « تاج محل » . وعاشت وفية لزوجها كما كانت نورچهان وفية لچهانجير ولكنها لم تشارك فى التآمر كما فعلت عمتها ، وظلت منذ زواجها تنعم الى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلا حتى وافتها المنية بينما كانت تضع مولودا لها سنة ١٦٣١ فشيد لها شاه چهان ضريحا تخليدا لذكراها ، ذهب الكثير من نقاد الفن إلى أنه يكاد يكون أقرب المبانى التى شيدها الإنسان الى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صيّاغ الذهب هم الذين شادوه أروع جوهرة أبدعوها ، فيقف المرء مذهولا أمام جمال قاعدته المشكلة من المرمر الأبيض والتى تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مئذنة متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار (لوحة ١٣) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأية لوحة مصورة خلال حكم زوجها الذى اتخذ لقب « شاه چهان » أى ملك العالم فى عام ١٦١٧ . وتنطق البروتريهات التى تصور شاه چهان عن ملامح العنف والقسوة والإسراف فى أبهة الملك . ويذكر لنا التاريخ أن شاه چهان لم يكن مثل أبيه ذا نزعة

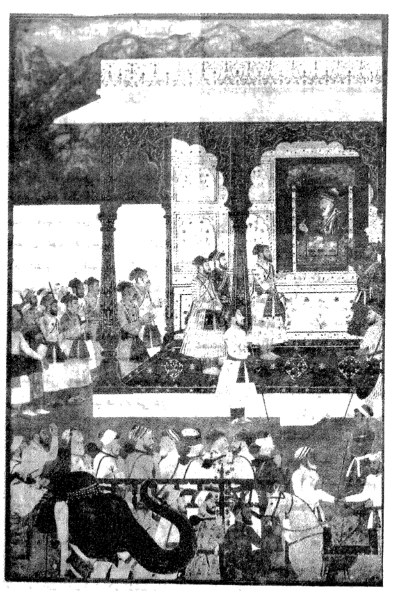


لوحة (١٣) ضريح تاج محل

توفيقية فى حسّه الفنى ، كما لم تكن له طموحات جدّه العسكرية .

وقد جدّ تغيير على فن التصوير المغولى فى عهد شاه چهان ، إذ أخذنا نلمح فيه مزيدا من ملامح ثراء البلاط الامبراطورى ورخائه الذى كان قد بلغ فى ذلك الحين ذروته . وعلى الرغم من المهارة التقنية الواضحة لكن ثمة فيضا يوحى بالاتجاه الحثيث نحو الاضمحلال ، فقد أخذ التأكيد على الأبهة يطغى ، كما زادت النزعة التكلفية[١٠] فى رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحيانا إلى الملل ، تعوضها اللمسات الرائعة وبهاء الألوان ورسم الأطراف بعناية شديدة ولا سيما الأيدى ، وإن لمسنا أحيانا بعض الجمود .

وما أكثر المنمنمات التى بذل فيها المصورون غاية جهدهم والتى جاءت تصور عظمة بلاط شاه چهان وجلاله وقد تألقت فيها الألوان تألق طلاء الميناء . ومن بين هذه المنمنمات صورة بارعة التوازن فى تكوينها الفنى (لوحة ١٤) ١٦٤٥ ، إذ نرى شاه چهان إلى اليمين من الركن الأبعد من الصورة ، كما نرى رجال البلاط وقد وقفوا



لوحة (١٤) بلاط شاه جهان

أمامه صفوفا . وكذا نرى فيلا يرفع خرطومه وكأنه يحيّ الامبراطور . وإلى جوار الفيل جواد رمادى اللون ، فلقد كان تصوير الفيلة والجياد فى المنمنمات تقليدا راسخا منذ عهد أكبر للدلالة على عظمة البلاط المغولى . وپورتريه شاه جهان فى هذه الصورة يرجع إلى الوقت الذى تلا وفاة زوجته تاج محل ، لذا نراه وقد اكتسى شعره بالبياض . ونلحظ فى هذه المنمنمة أيضا « عقودا مفصصة » شاعت فى العمارة المغولية خلال عهد شاه جهان تعلو الأعمدة الذهبية الزخارف .

وثمة عدد كثير من پورتريهات تمثل النساء المغوليات ، وعلى الرغم من الأسلوب التقليدى الذى لا يفرق بين المرء ونظيره إلا أننا نلاحظ فى هذه الپورتريهات اختلاف قسمات وجوههن ، الأمر الذى ينفى أنها لم تكن صورا من إملاء الخيال بل كانت صورا واقعية لنساء فى البلاط . ونرى فى منمنمة من تلك المنمنمات (لوحة ١٥) ١٦٤٠ أن الثياب الرقيقة تشف عن لون البشرة . ومما يدلنا على مهارة المصور تلك الدقة فى تصوير جدائل الشعر وكذا تصويره للأحجار الكريمة التى رصع بها الثوب ، كما نرى زهرة اللوتس التى أمسكتها الفتاة بيدها تضفى على الصورة طابعا هنديا .

وكما فعل أكبر وجهانجير حين أمرا بتدوين تاريخ رسمى لعهديهما ، كذلك فعل شاه جهان فيما سماه « باد شاه نامة » أو « شاه جهان نامة » ومع أن الصور التى يضمها هذا التاريخ قد تتابع تصويرها على مدى الأيام غير أنها لم تجمع إلا بأخرة مع نهاية حكمه . وأغلب الظن أن تلك الذكريات مع صورها التى ضمتها هذه المخطوطة كانت هى السلوى الوحيدة لشاه جهان خلال السنوات التسع التى قضاها سجينا فى القلعة الحمراء بمدينة



لوحة (١٥)

أجرا بعد أن نحاه ابنه أورانجزيب عن العرش . فحين دهم المرض شاه جهان عام ١٦٥٧ هب المتنافسون من أبنائه على العرش ينازع بعضهم بعضا ، وكانت فترة عصيبة مرت بتاريخ المغول فى الهند . وانتهى هذا النزاع بأن كتب النصر لأورانجزيب الذى كان أكثر تشددا فى العقيدة من أخيه دارا شيكوه الذى كان مقربا إلى أبيه والذى كان سيرث العرش وكان متسامحا فى الدين بينما كانت الرغبة فى التشدد هى السائدة . وما أن اعتلى أورانجزيب العرش حتى قبض على أبيه عام ١٦٥٨ وزج به سجينا فى قلعة أجرا كما قدمت حتى وافته منيته عام ١٦٦٦ ، فنصب أورانجزيب نفسه امبراطورا تحت اسم عالمجير الأول .

- ٧ -

وقد كتب لأرانجزيب أن ينهض بالامبراطورية المغولية إلى الذروة بأسا وثراء بعد أن تم له الإيقاع بسلاطنة الدكن فى أواخر القرن السابع عشر ، الأمر الذى أفسح له فى ملكه ، غير أن تنكره لسياسة الامبراطور أكبر فى

التسامح الدينى أثار عليه الراجبوت والهندوس فغدوا خصوما وأعداء بعد أن كانوا أصدقاء وحلفاء . وعلى الرغم مما كان لأورانجزيب من حماقة ونزق فلقد كان رقيق القلب ثاقب الفكر شديد الورع ، وكان سنيا متشددا ، لذا أمر بنسخ العديد من مخطوطات القرآن ، وهدم ما كان للهندوس من معابد وأقام كثيرا من المساجد . وحين بلغ التسعين من عمره ـ وكان قد أشرف على الموت ـ أحس بعد فوات الأوان بما كان لسياسته من إضعاف للامبراطورية وذلك لبعده عن التسامح الدينى . وقد امتد تشدده الدينى إلى أن سرح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون على اختلافها من تصوير ورقص وموسيقى ، الأمر الذى أسفر عن تدهور الفنون ولا سيما التصوير بشكل لا تخطئه العين . وعلى الرغم من أن القوة الدافعة للرعاية التى أولاها شاه جهان للفنون ظلت مستمرة فى السنين الأولى لحكم أورانجزيب ، إلا أن البلاط ما لبث أن فقد الاهتمام بالفنون . وبانحسار رعاية الامبراطور للفنون بدأ المصورون المسرحون يعتمدون على عون راجاوات الهند فى الإمارات المختلفة هنا وهناك على أنه نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية ولكنا مع ذلك نجد صورة لأورانجزيب من عمل المصور بيشيتر الذى عايش كلا من جهانجير وشاه جهان وقد وقف أمامه وجها لوجه ابنه الثالث محمد أعظم وكان عندها صغير السن ، وإلى يساره رجل ذو لحية سوداء هو ابن شقيق نورجهان (لوحة ١٦) .

وثمة صورة أخرى لنفس المصور تمثل « الامبراطور عالمجير يصيد الغزلان » (لوحة ١٧) ، حيث نرى عالمجير يرتدى رداء صيد أخضر وتحيط برأسه هالة



لوحة (١٦) اورانجزيب وابنه محمد اعظم ١٦٥٨ منمنمة ضمن مضمّ للصور ١٦٦٠ مجموعه خاصة . تصوير بتشيتر .

مستديرة جالسا على سجادة صغيرة ومن أمامه تابعان يساندانه فى تصويب بندقيته التى اشتعل فتيلها وخرجت منها قذيفة صوب غزالة أردتها قتيلة بالقرب من نبع ماء ، وعلى امتداد الصورة أشجار قصيرة تنتهى إلى ربى خفيضة من ورائها تلال ، وتبدو فى الأفق مدينة . وعلى مقربة من عالمجير أفياله وعلى أحدها هودج ذهبى مما يدل على ما كان عليه الامبراطور من بذخ خلال رحلات صيده ، وثمة حمالون وصيادون ورجال من الحاشية هنا وهناك .



لوحة (١٧) عالمجير يصيد الغزلان . منمنمة ضمن مضمّ للصور ١٦٦٠ تصوير تشستر بيتى بدبلن .

- ٨ -

وبعد أن خلف أورانجزيب العرش غدا التصوير المغولى مضمحلا منحلا شأنه فى ذلك شأن الامبراطورية نفسها . على أن التصوير المغولى ظل حتى عهد محمد شاه (١٧٢٠ ـ ١٧٤٨) يحتفظ تقنيا بشىء من الأبهة السابقة . وحين غدت الحياة الارستقراطية فيها إسراف فى الترف والملذات والشهوات كان لهذا أثره فى التصوير ، فإذا نحن نرى أن الصور المليئة بموضوعات الحريم وحفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب وحياة العشاق هى الطابع الغالب على التصوير .

وحين أطل عهد عالمجير الثانى (١٧٥٤ ـ ١٧٥٩م) اختفى ما كان للمغول من عظمة سالفة ، وذلك بعد هزيمة المغول فى معركة پانيپت حتى إن « شاه علم » (١٧٥٩ ـ ١٨٠٦) الذى خلف عالمجير الثانى كان امبراطورا اسما لا فعلا ، وإذا الغارات المتتالية لنادر شاه والسيخ والمهراتا تأتى على كل ما فى الخزائن الامبراطورية وكذا انتهبت منمنمات كثيرة نفيسة ، وأدى عدم الاستقرار السياسى والفوضى الاقتصادية إلى الانحلال الخلقى

وعلى الرغم مما فقده المغول أرضا وثراء فلقد بقوا محتفظين بتقاليد بلاطهم المتداعى ، وبقى الفنانون يحتفظون بصور من أوراق الاستشفاف للمنمنمات القديمة التى توارثوها عن أسلافهم ، وبها تمكنوا من إعادة تصوير المنمنمات القديمة حتى إنه أصبح يضل على المتخصصين التفرقة بين ما هو أصل وما هو فرع ، ولكى يعطوا تلك الصور صفة الأصل كانوا يختمونها بالخاتم الملكى .

وقد تعاقب على العرش أباطرة مغول من الكثرة بمكان حتى يضيق المقام بحصرهم . وكان أمر تولّى العرش مردّه إلى رجال البلاط لوفق طموحهم وأطماعهم ، وغدت الراقصات يتآمرن كما تآمرت نورجهان من قبل ، وحظى المصارعون والمهرجون بألقاب النبالة ، كما تولى العرش صبية صغار أغرار كان الأمر ينتهى بهم إلى حبل المشنقة ليحل محلهم كبار من المسنين لا حول لهم ولا قوة وكأنهم دمى أمرهم فى أيدى غيرهم .

وهذه الحالة من الضعف التى انتهت إليها الدولة المغولية أغرت بها كل نهاز للفرص وكل متآمر ، وإذا تلك الحال تغرى المغامرين من الدكن ومن انجلترا ليشتركوا فى هذا الصراع على السلطة ، وإذا أفراد الأسرة المالكة تسمل عيونهم وتنقل جثثهم بعد موتهم لتلقى فى العراء ، ووصل الضيق بهم أشده حتى كان الأمراء يجدّون فى البحث عن رغيف عيش .

وعلى الرغم من هذا الانهيار الذى أصاب الدولة سياسيا واقتصاديا فلقد بقى الأدب والفن المغولى لهما حظوتهما ، فنرى محمد شاه على الرغم من استنفاد قواه بتلك الحملات التى شنها عليه نادر شاه واقتحم عليه الهندستان ناهبا سالبا ، لم تصرفه تلك الحروب عن ولعة بالفنون إذ كان موسيقيا موهوبا ونواقة لفن التصوير ومولعا بجمال الحدائق حتى سمى « عاشق المتعة » . وثمة منمنمة تمثله وسط حديقته وقد حمل على محفة بدا فيها بدينا . وكم حاول هذا الامبراطور أن يعيد الأمن والاستقرار إلى الامبراطورية المتداعية ، غير أن هذا لم يكن فى طاقته . وعلى الرغم من هذا الفشل السياسى الذى منيت به الدولة المغولية فقد عاشت لها حضارة بعد . وكان عهد محمد شاه يتميز على العهود الأخرى بأسلوب خاص فى التصوير حيث تتباين الألوان تباينا تاما وتتلون السماء بلونين أحدهما أحمر برتقالى والآخر ذهبى له

جاذبيته ، وتصور الشخوص تسودها الكلفة والالتزام بالرسميات واطراح استخدام الطلاء السميك .

وحين تمزقت أشلاء الدولة أخذ كل نبيل من النبلاء الأقوياء يؤسس له دولة مستقلة ، فكان لأحدهم ولاية فى البنغال ، كما كان لآخر ولاية فى أوده ، وكما كان لثالث ولاية فى حيدر أباد وهكذا . ومع تعدد هذه الولايات تعددت مدارس التصوير التى ترسّمت خطى المدرسة المغولية وازدهرت وآتت ثمارها ، وبقيت دهلى العاصمة تعيش على إعادة تصوير ما هو قديم فى ثوب جديد ، مثل مشاهد البلاط والصيد والطراد على الرغم مما كان هناك من عوز فى الألوان والأصباغ التى كانت ذات قيمة عالية ، من ذلك صبغ اللازورد . ومع تعدد المدارس الفنية فى الولايات المختلفة فلقد كان ما يصدر عنها جميعا يشبه بعضه بعضا ، وكانت هذه الصور مع تشابهها جميعا تتذبذب بين الأخذ بالأسلوب الأوربى الذى ينزع إلى التظليل والأسلوب الإسلامى الذى ينزع إلى الأسطح الأحادية اللون الذى لا تدرج فيه .

وكان لانتقال العدد الأكبر من مصورى المدرسة المغولية إلى رحاب بلاطات الأمراء الراجهوت الفضل فى انبثاق « المدرسة المغولية الراجهوتية » التى سيطرت خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر على المجال الفنى فى الهند ، وهى وإن احتفظت بالتقنية المغولية إلا أنها استخدمت الموضوعات الراجپوتية . وفى نهاية القرن الثامن عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويتها بعد أن أخذ التدهور بتلابيبها طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فضلا عما ألحقته عناصر التصوير الأوربية المقحمة من تخريب ، فانتهت الى غير رجعة رغم كل محاولات التجديد .

---

(١) تنبنى تعاليم البوذية على مبدأ ضبط النفس الذى تسانده أسس أربعة : أولها أن الوجود لا ينفك عن حزن وأسى ، فالحياة بصورها المختلفة لا تكن بين طياتها غير ما هو مضن . وثانيها إن ما يجر إلى الحزن والأسى هو ماركب فى الإنسان من شهوة . وثالثها إنه لا سبيل إلى تحرر الإنسان من امتلاك شهوته له إلا بالقضاء على هذه الشهوة . ورابعها ، لا يتأتى إلا إذا نهج فى حياته السبيل ذات العناصر الثمانية : وهى العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف فى الحصول على عيشه وألا يتراخى فى بذل الجهد الواجب والانهماك فى عمله دون نظر إلى ماسيجرّ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتبتّل الروحانى . ولم يترك بوذا تعاليم محدّدة للقيام بالشعائر الدينية ، كما لم يخصّ دعاة بعيْنهم لنشر دعوته ، فلقد كان أتباعه جميعا فئة واحدة يترسّمون خُطاه وينشرون مبادئه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التوّرط فى عذاب بدنى كما يفعل البراهمة ، ولكنهم كانوا إلى هذا يهجرون ملاذ الحياة وينزلون عمّا يمتلكون ، ويعدّون بوذا الأكبر نمطا بذاته من الكمال الأمثل لا أسطورة أملاها الخيال . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى فإذا الهندوكية الحديثة تعدّه مع الأخيار [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية (م . م . م . ث) لكاتب هذه السطور]

(٢) ليس باليسير التعريف بالهندوكية نظرا لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تباينا شديدا بتعدد الأقاليم التى تتباين فيها هى الأخرى تلك العقائد ، وكذا بين الطبقات المختلفة ، والمتواتر أن الهندوكيه ليست دينا ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينتظم طريقة من طرق التعايش بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوبا من أساليب الحضارة العامة . وأكثر ما يميز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأى فى تناسخ الأرواح ، وما يتبع هذا من أن الكائنات الحية كلها شىء واحد فى جوهره ، ومن رأى معقد ظاهره تعدد الآلهة وباطنه التوحيد أى الاعتراف بإله واحد إذ هؤلاء الآلهة ما هم إلا فروع من إله واحد ، ومن رأى ازلى ينزع إلى التصوفيه والفلسفة الاحادية التى ترد الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدأ واحد ، ومن جنوح الى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا النفور منها ، فهى تفيض على الأديان جميعا لونا من الشرعية . وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل ما يعن للخاطر ، كما

تستوعب العقائد الدينية عامة منذ ظهور الفيدا التى هى أقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا . وتعنى كلمة فيدا بالسنسكريتيه العلم أو المعرفة ، ويعدها المؤمنون بها انها فيض سماوى ربانى تلقّاه نفر من حكماء الهندوكيين السالفين يسمون الريشيين أى الحكماء إما إلهاما فاتصلوا بما هو أزلى ابدى فكانوا أشبه ما يكونون بالوسطاء بين الخالق والمخلوق ، وإما تلقوه عمن سلفهم ، وتقع الفيدا فى أسفار أربعة أهمها وأقدمها « الريج فيدا » [م . م . ث] .

(٣) الجاينية عقيدة من العقائد التى نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الأسمى أن تحقق للإنسان أرفع مراتب الكمال ، إذ كانت تؤمن بأنه كان أطهر ما يكون عند ولادته متحررا من أغلال الحياة التى تقيده دون أن يأبه بالمصير المحتوم . والكلمة تعنى المنتصر أو القاهر ، كما تعنى التحرر من أغلال الحياة التى يقع عليها حس الإنسان . ولا ترى الجاينية ضرورة فى الاعتراف بكائن أول أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا يعدها بعض علماء الأديان من العقائد التى تذهب إلى الإلحاد . وتتمثل روحها الفريدة التى تتميز بها فى إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنا ، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وتراحم . ومع أن الجاينية كانت تأخذ بالرأى القائل بتناسخ الأرواح إلا أنها كانت تؤمن بأن للإنسان روحا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليست هذه حالا خاصة بالإنسان وحده بل هى تعم الحيوان والنبات أيضا . ومما كان يحرم على الجاينى أن يعبث أو يقضى على كائن ما ، حيوانا كان أم نباتا أم جمادا ، كما كان محرما عليه أن يطعم لحما . وكان الرهبان منهم يتشددون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وانوفهم ما يشبه الكمامة لتحول دون أن يدخلها كائن حى عند التنفس فيموت [م . م . ث] .

(٤) Perspective المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذى بعدين فتبدو وكأنها نافذة الى العمق [م . م . ث] .

(٥) eclecticism الانتقائية او التوفيقية أو التلفيقية هى نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أوالفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا فى إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد [م . م . ث] .

(٦) المهابهاراته هى ملحمة الهند الكبرى تتناول الحديث عن شعب بهاراته أى الهند . وتسجل أحداث ما ينيف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق . م . وهى أطول الأعمال فى تأريخ الأدب ، وتتكون من مائة الف بيت موزعة فى ١٨ كتابا ، ومن ثم فهى أطول من ملحمتى الإلياذة والأوذيسيا مجتمعتين ثمانى مرات . وتزخر الملحمة بالأشعار الدينية والفصول التعليمية ، وتدور حول الحرب القبلية بين أبناء پاندو الخمسة المعروفين باسم الپانداڤاس وبين أبناء كورو المعروفين باسم الكوراڤاس وذلك للسيطرة على مملكة كوروكيشترا ، وأغلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية . ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية وأهم مصدر يكشف عن المثل العليا الهندوكية فى مقابل الثقافات الفيدية والبراهمانية [م . م . ث] .

(٧) تشكل ملحمة رامايانه مع ملحمة مهابهاراته أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتروى مغامرات رامه الصياد الذى تجسد فيه الإله فشنو رب الخلق وراعى البشر ، فصارع مخلوقا وحشيا كان قد اختطف زوجته سيتا وحبسها بقلعته فى لانكا (سيلان) ، واستطاع رامه بعون الآلهة وشقيقه لاكشمان والألوف المؤلفة من القرود والدببة استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشى وجنده . وتنتظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمها أجزاء سبعة ، وتزخر بروائع التشبيه والحكايات الخيالية إلى جانب الزخارف التنميقية المألوفة فى الشعر الكلاسيكى . وليست هذه الملحمة ضربا من الخيال بل هى تقوم على سيرة رامه التى كانت على ألسنة الناس وقت تأليفها ، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا ضريب إذ كانت تواكب بأحداثها العقلية الهندوكية ، وقد ترجمت إلى أغلب اللغات المحلية فى الهند وتغنى بها الشعراء المتجولون فى المناسبات الدينية . كما كانت مغامرات رامه أحد المصادر التى استقى منها المصورون الهنود موضوعاتهم المصورة . كذلك استمد أغلب المؤلفين المسرحيين والشعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايانه [م . م . ث] .

(٨) Chiaroscurd او الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرج أطياف الضوء والظل فى التصوير من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها ببعضها البعض فى مكان بذاته ، فيظهر التدرج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سوادا أو بياضا ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرجات الضوئية تعين على « تجسيم » الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذى كان يكتفى فى تصويره بالخط المحوط الخارجى [م . م . ث] .

(٩) fore shortening التضاؤل النسبى هو ايحاء بالعمق الفراغى وبالبعد الثالث فى سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنا عمقا . وهو خدعة بصرية تضفى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق [م . م . ث] .

(١٠) mannerism الأسلوب التكلفى هو ما يطرأ على الاسلوب الفنى من تصنع أو تانق أوغلو ، وأهم خواصه المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م . م . ث] .

كمال عبد الحميد

حـــالـة

أُهلِّلُ الوقتُ لى

والجدرانُ تتآكلُ فى نصوصٍ مُثْقَلَةٍ بالنبيِّين

أنا المحيطُ ..

طوبى لمن أَدُلُّ عليهِ . طوبى لمن يلجُ الماء على حالهِ . طوبى

لرجلٍ :

يَتْبَعُ البياضَ المغطى بالملكوتِ . يَتْبع الجثثَ / الرمادَ

التوابيت

الزجاجَ المُرمَّمَ بالنقوشِ .

طوبى لسيدةٍ وحيدةٍ تَعْبَثُ بالفراشِ المقدس . تصعدُ فى

انفعالِها

إلى غيبةٍ من تفاصيلِ الكلامِ .. تقول :

جسدى الماءُ

ومتاهتى الأرضُ

●●

أُهَلِّلُ : أنا هُوَ ..

ظِلُّ المأخوذين

رجلٌ يشفُّ عن عتمةِ التاريخِ

كأنما يُدْخِلُ أشبَاهَهُ الفراغَ

●●

ــ الوقتُ لى ..

ولكم الفراغُ هَيَّأْتُهُ من عباءةِ الله

أبصرتُهُ واسعاً ..

فازدحمـــــوا ..

أنا .. هُـــــوَ

ولدتُ على حافةِ الفقر

تُرَابُكُمْ ثيابى ..

أصـــابعكم يدى ..

.. وهوائى دليلُكمْ

نتيجة مسـابقة رامبـو

يسر مجلة « إبداع » أن تعلن عن نتيجة مسابقة « رامبو » ، لشباب الشعراء الذين سيشاركون فى مهرجان الشعر العالمى ، الذى سيعقد فى الاسكندرية والقاهرة بدءا من ٢٤ أكتوبر الحالى ، وقد تم فحص القصائد المقدمة جميعها ، بمعرفة لجنة مكونة من :

أحمد عبد المعطى حجازى
إدوار الخراط
جابر عصفور
حسن طلب

وجاءت نتيجة المسابقة على هذا النحو :

١ = **المركز الأول :** للشاعر « احمد يمانى » ، عن قصيدته : (القطرات) .

٢ = **المركز الثانى :** للشاعرة « **هالة لطفى حامد** » ، عن قصيدتيها : (مسرّات ما قبل الذبح) و(إشراقات من وحى رامبو) .

٣ = **المركز الثانى مكررا :** للشاعر « **محمد متولى** » ، عن قصيدته : (حدث ذات مرة أن ...) .

٤ = **المركز الثالث :** للشاعرة « أمانى شكم » عن قصيدتها : (قصائد) .

وسوف تُنشر القصائد الفائزة فى العدد القادم من « إبداع » ، على أن يتسلم الشعراء مكافآت الفوز بعد النشر . والمجلة تدعو هؤلاء الشعراء الفائزين ، إلى الاتصال بإدارة المجلة أو الحضور شخصيا إلى مقرها : (٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ، الدور الخامس) بدءا من يوم الخميس ١٠ / ١٠ / ١٩٩١ ، لكى يتم إعلامهم بتفاصيل المشاركة فى المهرجان ، كما تتمنى المجلة لعشرات الشعراء والشاعرات الذين لم يحالف التوفيق محاولاتهم هذه المرة ، توفيقا أفضل فى المرات القادمة ، وتشكر لهم مساهماتهم الجادة .

جـابر عصفور

من سمير سرحان
إلى يوسف إدريس

فى امسية طيبة من أمسيات هذا الشهر (تحديدا فى ٢٢ سبتمبر ١٩٩١) دعا سمير سرحان مثقفى القاهرة إلى حفل استقبال بمناسبة إصدار هيئة الكتاب لمجلد ضخم تكريما ليوسف إدريس . والمجلد الذى تزيد صفحاته على الألف من القطع الكبير يحمل عنوان « يوسف إدريس ١٩٢٧ ـ ١٩٩١ » ويحتوى على مجموعة من الدراسات التى سبق نشرها عن كتابات يوسف إدريس ، فى القصة القصيرة والمسرح والرواية ، خلال فترة زمنية تمتد منذ عام ١٩٥٥ حين كتب طه حسين مقدمة « جمهورية فرحات » التى صدرت عام ١٩٥٦ (عن الكتاب الذهبى) إلى وفاة يوسف إدريس فى اول اغسطس الماضى ، حين كتب كل نقاد مصر ومثقفيها ، معبرين عن إحساسهم الفاجع بفقد يوسف إدريس . ويضم الكتاب إلى جانب المقالات والدراسات المختارة شهادات لعدد من مثقفى مصر ، فضلا عن مجموعة من الوثائق والصور . ويختتم الكتاب ببيليوجرافيا جيدة عن اعمال يوسف إدريس وما كتب عنه عربيا وعالميا .

والجهد المبذول فى هذا الكتاب جهد ضخم ، قام به سمير سرحان بمساعدة كوكبة من العاملين فى هيئة الكتاب : سعيد عبد الفتاح وأحمد عنتر مصطفى ومحمد مبروك وخيرى عبد الجواد وآمال صلاح وحسن سرور ومحمد الفيل واعتدال عثمان التى نسب إليها الإعداد ، وأشرف على الإخراج الفنى سعيد المسيرى ، وعلى تنفيذ الماكيت اميمة على أحمد . وإذا كان على المرء أن يقدر الجهد الذى بذله هؤلاء جميعا فى إعداد الكتاب ، فإن لسمير سرحان تقديراً خاصا ، على تكرار المبادرة ، فقد سبق أن رعى عملا مماثلا اعده فاضل الأسود بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ، وها هو يقدم جهدا أكثر تميزا تقديرا ليوسف إدريس ، وذلك بالإشراف على إصدار هذا الكتاب الضخم الذى يمكن أن يفيد منه الشباب . ومن المؤكد أن عين سمير سرحان كانت على

الشباب عندما حدّد السعر الذى يباع به الكتاب بما لا يزيد عن عشرة جنيهات ، رغم أن التكلفة الفعلية للكتاب تزيد على ثلاثة أضعاف ذلك .

وإذا كان هذا الكتاب الضخم تحية تقدير من الهيئة المصرية العامة ليوسف إدريس ، فإنه شهادة حب من سمير سرحان الذى وظّف كل إمكانات الهيئة وشبابها للفراغ من الكتاب فى زمن قياسى . وأنا أعرف مدى الحب والتقدير اللذين يكنهما سمير سرحان ليوسف إدريس بحكم الصداقة التى تربطنى بالاثنين منذ عهد غير قريب . لكن الأمر ، فى هذا السياق ، يجاوز الصداقة إلى الوعى بالقيمة التى ينطوى عليها إبداع يوسف إدريس ، وإلى الوعى بالدور الذى ينبغى أن تقوم به الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وأعترف أننى منذ أن رأيت هذا الكتاب الضخم ، وعندما تصفحته ، وأثناء تعرف محتوياته فى هدوء ، كانت تلح على ذهنى ملامح مشهدين ذاتيين لا يمكن نسيانهما . ولا ضير من ذكرهما لما لهما من دلالة تتصل بالمعنى الجليل الذى ظل يوسف إدريس يمثله فى حياتنا . ويرتبط أول هذين المشهدين بهذا الشهر نفسه ، شهر سبتمبر الذى صدر فيه كتاب يوسف إدريس ، ولكن منذ عشر سنوات على وجه التحديد ، أى عام ١٩٨١ ، حين تم نقل (= طرد) أكثر من ستين أستاذا من الجامعات المصرية ، وسجن بعضهم . وكنت بين المفصولين مع أستاذنا الجليل المرحوم عبد المحسن بدر والأصدقاء عبد المنعم تليمة وحسن حنفى ونصر أبو زيد وسيد البحراوى وأمينة رشيد . وكان يوسف إدريس لا يكف عن الاتصال بنا والاطمئنان علينا ، خلال الأيام الحزينة لهذا الشهر ، وانتابته نوبة من نوبات الكرم الشرقاوى (وكنت أداعبه بذكر قصته « تحويد العروسة » التى نشرها فى يوليو ١٩٥٧) فكان يلح على دعوتى لزيارته للغداء معه فى الأهرام يوميا تقريبا ، ليعلن للجميع مساندته لكل الذين فصلوا من الجامعات المصرية فى الخامس من سبتمبر عام ١٩٨١ . وبقدر ما كنت أعتذر له عن الذهاب كان يلح فى الدعوة ، ويحث أمل دنقل العزيز (رحمه الله) ليجرنى جرا إلى الأهرام . ولما يئس من ذهابى إليه جاء هو مع جمع من الأصدقاء الأدباء الذين لم تنلهم سهام هذا الشهر . وقضينا سهرة لا تنسى حتى الصباح . ولم يتوقف يوسف إدريس عن السؤال والاهتمام ، والتأييد والدعم ، حتى بعد أن ذهبت إلى السويد ، لكى أعمل أستاذا زائرا بجامعتها لعام دارسى كامل . وهناك عرفت أن يوسف إدريس أحد المرشحين لجائزة نوبل ، وأن جامعة استكهولم التى كنت أعمل بها هى إحدى الجامعات التى قامت بترشيحه لهذه الجائزة .

أما المشهد الثانى فيرتبط بذكريات سبتمبر نفسه ، ولكن من العام اللاحق (١٩٨٢) هذه المرة . وكان ذلك بعد أن عدت إلى جامعة القاهرة ، مع بقية الزملاء والأصدقاء ، وإلى مجلة « فصول » التى كنت أسهم فى الإشراف عليها (نائبا لرئيس التحرير) . وكان عدد فصول الجديد الذى نخطط له هو عدد « القصة القصيرة » (العدد الرابع ، المجلد الثانى ، يوليو - أغسطس ١٩٨٢) . وبعد أن خططنا للعدد بأفضل ما يمكن ، ليشمل اتجاهات القصة القصيرة وقضاياها الأساسية ، وكلفنا الكتاب بالكتابة ، واكتملت مواد العدد ، فوجئنا بأن من وعد بالكتابة عن قصص يوسف إدريس القصيرة لم ينجز وعده . وأهلّ علينا شهر سبتمبر ، حيث موعد صدور العدد وليس بين أيدينا عن

قصص يوسف إدريس القصيرة سوى إجاباته عن الأسئلة التى قام بصياغتها الصديق عز الدين إسماعيل رئيس التحرير .

وكان من المستحيل أن يصدر عدد ضخم من فصول عن القصة القصيرة وليس به دراسة عن قصص يوسف إدريس القصيرة . (وكان يوسف نفسه لا يتردد فى أن يقول لى ضاحكا : وهل هناك أحد فى القصة القصيرة غيرى ؟) . ولم يكن أمامى من حل لهذا الموقف سوى الترجمة . ولحسن الحظ ، كان قد صدر كتاب كيربرشويك P.M. Kurpershoek بعنوان « قصص يوسف إدريس القصيرة » عن بريل ليدن عام ١٩٨١ ، فقمت باختيار قسمين من فصول الكتاب (القسم الأول من الفصل الثالث وهو عن الملامح الفكرية للمرحلة الواقعية ، والقسم الأول من الفصل الرابع وهو عن الرسالة الفكرية للمرحلة اللاحقة) وضممتها معا ، ووصلت الليل بالنهار حتى تنجز الترجمة بما لا يعرقل صدور العدد . وأذكر أننى أشركت معى الصديق سامى خشبة (وكان مديرا لتحرير « فصول » فى هذا الوقت) فى ترجمة الفقرتين الأخيرتين من القسم الثانى ، وكانت الفقرة الأولى بعنوان « حرب الأيام الستة وعبد الناصر » أما الفقرة الثانية فكانت عن نموذج « الشيخ » فى قصص يوسف إدريس . وكى نلحق بموعد المطبعة ، طلبت من السيدة / اعتدال عثمان (وكانت سكرتيرة لتحرير مجلة فصول ، وكنا ندربها على الترجمة والكتابة فى هذا الزمان) أن تقوم بمساعدة الصديق سامى خشبة ، وتوليت المراجعة ، ونقل النصوص القصصية من مصادرها الأصلية فى كتابات يوسف إدريس نفسها . ولكن بعد أن تمت الصياغة النهائية للترجمة كاملة ، تحرج الصديق عز الدين إسماعيل من نشر الفقرتين الخاصتين بكل من « حرب الأيام الستة وعبد الناصر » و« الشيخ » ، ودعمه فى التحرج سامى خشبة الذى أسهم فى ترجمة هاتين الفقرتين ، واقتنعت معهما بنشر الدراسة دون هاتين الفقرتين . وكتبت للدراسة مقدمة ، وذيلتها بتوقيع « التحرير » لأنى لم أكن أوقع باسمى على ما أكتبه من تقديم أو أقوم به من ترجمة فى مجلة « فصول » حين كنت أعمل بها (ويذكر قراؤها ترجمتى لدراسة لوسيان جولدمان عن «علم اجتماع الأدب » فى عدد يناير ١٩٨١ دون تسمية للمترجم) .

وصدرت فصول فى موعدها تماما وفرح يوسف إدريس بالدراسة المترجمة ، وألح علىّ فى ترجمة بقية كتاب كيربرشويك ، وأخبرنى باتفاقه مع ناشر على ذلك . ولكنى اعتذرت له بضيق الوقت وكثرة الأعباء . وقد استقر عبء الترجمة على رفعت سلام فى النهاية ، وصدرت الترجمة كاملة عن دار شهدى عام ١٩٨٧ ، لكن دون إشارة فى المقدمة إلى ما ترجمته مجلة « فصول » أو إلى تعريفها بالكتاب .

ويبدو أن السهو قد انتقلت عدواه إلى الكتاب الضخم الذى أشرف عليه سمير سرحان ، فقد احتوى الكتاب على ما ترجمته فى « فصول » عن كيربرشويك بنصه وبتوقيع « التحرير » . ولكن إذا كانت كلمة « التحرير » تومىء إلى صاحبها فى المجلة فإنها لا تومىء فى الكتاب إلا لمن أشرف على الكتاب وأعدّه . وهذا خطأ يجاوز السهو ، ونقيصة يبرأ منها سمير سرحان الذى فوجىء بما حدث عندما سألته عنه . ومن المفارقات الطريفة أن نشر هذه الترجمة بالصورة التى نشرتُ عليها منذ عشر سنوات ينطوى (فضلا عن التجاهل المعيب ، المتعمد ، لجهد الآخرين) على ثلاثة جوانب فاقعة من التقصير :

أولها الابقاء على المحذوف المسكوت عنه من ترجمة فصول . وقد كان ذلك مبررا عام ١٩٨٢ بسبب حساسية الموقف السياسى . ولكن هذه الحساسية اختفت ، وانتفت ، خصوصا بعد أن قرأ الناس هاتين الفقرتين فى الترجمة الكاملة التى أعدّها رفعت سلام ونشرها عام ١٩٨٧ . وثانيهما عدم الأمانة فى عدم النص على أن ترجمة فصول ترجمة إعدادية ، فهى ترجمة قامت على ما يشبه « المونتاج » الذى يختار ويحذف ويعيد ترتيب الفقرات . ولذلك فإن ترتيب المراجع فى الترجمة ليس هو ترتيبها فى الكتاب المترجم عنه ، فالهامش السادس والعشرون من الترجمة - مثلا - يقابل الهامش السابع والأربعين من هوامش الفصل الثالث من الكتاب ، والهامش السابع والعشرون من الترجمة يقابل الهامش الثالث من هوامش الفصل الرابع من الكتاب ، ومثل ذلك كثير . ويرتبط ثالث هذه الجوانب بعدم الالتفات إلى تصويب الأخطاء التى وقعت فى عدد « فصول » ، بسبب الحرص على صدور المجلة فى موعدها ، وبسبب بعض السهو الذى انتاب ترجمتى بسبب العجلة . وقد وقع السهو والخطأ فى نص الترجمة وهوامشها على السواء . ويعرفها من قام بالترجمة ، ومن كان يمكن أن يقوم بالتصويب لو لم يتم تجاهله .

مهما يكن من أمر ، فإن هذا الخطأ الذى وقع لا يقلل من قيمة الجهد الذى بذله سمير سرحان فى الإشراف على هذا الكتاب . وأحسب أنه ضيق وقت ، وحسن ظن سمير سرحان ببعض مساعديه ، هما اللذان أديا إلى هذا الخطأ الذى لم ينتبه إليه ، وأديا إلى بعض السلبيات التى تحتاج إلى وقفة أكثر تفصيلا ، ولكن الإشارة إلى أهمها واجبة ، فمن غير اللائق أن يتم تجاهل نقاد من أمثال سيزا قاسم وهدى وصفى وفريال غزول وأمير اسكندر وأمين العيوطى وفؤاد دوارة وغيرهم ، وكتاب من أمثال نعمان عاشور وأحمد حجازى وفتحى غانم وغيرهم ، فى مقابل نشر أكثر من دراسة لكاتب واحد فى أكثر من حالة لافتة . والأسماء التى نقرؤها فى الشهادات تدفع إلى الأسئلة : لماذا يحتوى الكتاب على ما كتبه عبد الفتاح البارودى ويترك ما كتبه فتحى الإبيارى ؟ ! وهل يغنى ما كتبته اعتدال عثمان عن ما كتبته حسن شاه وسناء البيسى وخيرية البشلاوى وفوزية مهران وغيرهن ؟ وهل يمكن أن تغنى شهادة عبد العال الحمامصى عن شهادة جمال الغيطانى ؟ أليس من الطريف أن يكتب يوسف إدريس مقدمة رواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك الرائحة » (١٩٦٦) وكتاب محمد عودة « سبعة باشوات » (١٩٧١) ولا نقرأ لهما فى القسم الخاص بالشهادات ؟

ومن غير اللائق أن تختلط الشهادة بالدراسة أو الدراسة بالشهادة . ومن غير المفهوم أن يقتصر الكتاب كله على المصريين واستبعاد الكتاب العرب ، فى الوقت الذى تتصدر الكتاب دراسة كيربرشويك (الخواجة الهولندى) كأنها استثناء فاقع ، بتناقضه مع خطة الكتاب . وهل يجوز أن يخلو كتاب لتكريم يوسف إدريس من بعض ما كتبه سعد الله ونوس وسعد دغمان وغالب هلسا وأفنان القاسم ومعين بسيسو وعبد الرحمن بن زيدان وغيرهم من أقصى المشرق إلى المغرب ؟ أليس فى اقتصار الكتاب على الكتابات المصرية ، باستثناء كيربرشويك ، ما يوحى بنزعة إقليمية يبرأ منها المشرف على الكتاب بل يبرأ منها يوسف إدريس نفسه ؟ ولست أدرى لماذا خلت الوثائق من رسالة نجيب سرور إلى يوسف إدريس التى سبق أن نشرتها مجلة « أدب ونقد » فى

العدد الخاص الذى أصدرته بمناسبة مرور ستين عاما على ميلاد العزيز يوسف إدريس (ديسمبر ١٩٨٧) وهى رسالة لها أهميتها فى فهم السياقات التى كان يعمل فيها الاثنان على السواء . ولا أظن أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن كتاب « يوسف إدريس » لا ينشر ما سبق نشره ، فأكثر من ثمانين بالمائة من مادته قد سبق نشرها ، كما أن الكتاب يحتوى على أكثر من ثمانين صفحة من كتاب المرحوم ناجى نجيب عن « الحلم والحياة - فى صحبة يوسف إدريس » ، وذلك عدد من الصفحات يوازى مائة وثمانى صفحات من كتاب لا يزيد عدد صفحاته عن مائة وثلاثة وأربعين صفحة ، وهو متاح فى الأسواق منذ أن صدر عن دار الهلال (نوفمبر ١٩٨٥) فهل هذا معقول ؟ إن هذه أول مرة أرى كتاب مختارات يضم أكثر من خمس وسبعين فى المائة من صفحات احد الكتب التى يختار منها المحرر . ويشبه ذلك ما حدث مع كتاب نادية فراج عن « يوسف إدريس والمسرح المصرى » الذى صدرت ترجمته عن دار المعارف عام ١٩٧٦ ، حيث يقتبس كتاب « يوسف إدريس » خمسا وخمسين صفحة من القطع الكبير ، اى ما يعادل ثمانين صفحة تشكّل فى مجموعها الفصلين الثانى والثالث من القسم الثانى من كتاب نادية فراج الذى لا يتجاوز عدد صفحات نصه (دون المراجع) مائة وثلاثا وستين صفحة ، فهل هذا معقول ؟ !

إن مجموع الصفحات المنقولة عن ناجى نجيب ونادية فراج يزيد ، حقيقة لا مجازا ، على عدد الصفحات المنقولة عن كل من لويس عوض ومحمد مندورومحمود أمين العالم وشكرى عياد وعلى الراعى وطه حسين وعبد القادر القط ورشاد رشدى وسمير سرحان ومحمد عنانى وفاروق عبد القادر ولطيفة الزيات وفريدة النقاش مجتمعين ، فهل يمكن قبول ذلك عقلا ؟ وهل يعنى الاختيار فى هذه الحالة شيئا سوى العشوائية ؟ وإلا فكيف تربو صفحات ناجى نجيب ونادية فراج ، مع كل التقدير لهما ، على صفحات ثلاثة عشر ناقدا تهتز لهم جدران أى مؤسسة علمية أو ثقافية فى هذا العالم الذى نعيش فيه !!

ولا أريد أن أسهب فى الأسئلة والملاحظات التى يفرضها تضخم حجم الكتاب ، دون مبرر فى غير حالة . وأحسب أن بعض هذه الأسئلة والملاحظات ينصرف إلى تقسيم الكتاب نفسه ، فهو تقسيم ينطوى على بعض الشكلية المدرسية ، فالكتاب يبدأ بدراسات عامة ، ثم دراسات عن القصة القصيرة ، ثم المسرح ، ثم الرواية .. الخ ، مع محاولة لتغطية كل عمل من أعمال يوسف إدريس . مؤكد أن للتقسيم وجاهته فى تغطية كل أعمال يوسف إدريس الإبداعية ، رغم ما ادى إليه ذلك من تكرار لبعض الأسماء كى تمتلىء القوالب الشكلية الموضوعة سلفا . ولكن ماذا عن مقالات يوسف إدريس التى تزحم ما لايقل عن أحد عشر كتابا ؟ ألا تدخل فى باب الكتابة الإبداعية ، على نحو ما كان يلح يوسف إدريس نفسه ؟ ألم يكتب أحد عنها شيئا ؟ وماذا عن إمكان أن يكشف التقسيم نفسه (لو تمت مراجعته ، وأحكمت خطته ، وتنوعت عناصر بنيته) عن مدارس نقدية متصارعة ، أو عن تحولات فى الكتابة النقدية داخل الاتجاه الواحد ؟ إن كتابا من هذا النوع كان يمكن أن ينطوى على أصوات متعددة لاتجاهات متغايرة ، ويكشف عن تحولات النقد العربى المعاصر إزاء كاتب بارز ، من حيث استجابة النقاد إلى تحولات هذا الكاتب بتحولات الواقع ، وتحولات النقاد أنفسهم بتحولات الخطاب النقدى . وما أوضح الفارق - مثلا - بين ما كتبه محمود

أمين العالم (يناير ١٩٥٦) عن قصته « فى الليل » فى كتاب « الوان من القصة القصيرة » ، أو تقديمه لقصة « المكنة » فى « قصص واقعية » (سبتمبر ١٩٥٦) حين كانت الواقعية (الاشتراكية) هى الشعار المرفرف ، وما كتبه بعد ذلك ، بل ما أشار إليه هو نفسه فى مقاله الذى يفتن بصدقه فى العدد الماضى من إبداع . إن إمكانات أن يكشف الكتاب عن هذا الجانب الذى أشير إليه ضاعت بسبب الشكلية المدرسية . ولم يكن تعميق الاختيار يتطلب وقتا طويلا فى حقيقة الأمر ، فالببليوجرافيا التى اختتم بها الكتاب كان يمكن أن تقدم أطيب العون ، لو أنعم الذين ساعدوا سمير سرحان النظر فى هذه الببليوجرافيا ، وناقشوا التفاصيل مع الذى أشرف عليهم .

يبقى أمر خاص بالببليوجرافيا التى يختتم بها الكتاب . وهى ببليوجرافيا تذكرنى بالببليوجرافيا التى أعدّها كيربرشويك ، واختتم بها كتابه عن يوسف ادريس . وقد سبق أن نوّهت بقيمتها عام ١٩٨٢ . وأذكر أن يوسف إدريس قد امتدح هذه الببليوجرافيا فى أحد لقاءاتنا . وكان معجبا بها ، وأخذ يهاجم الجامعيين المصريين والعرب الذين لا يعدون ببليوجرافيات مثل تلك التى أعدها كيربرشويك . وقد خففت من حدة اندفاعه بأن ذكرّته بالببليوجرافيا القيمة التى أعدها الزميل الصديق سيد النساج عن القصة القصيرة بوجه عام ، ودراسته الرائدة التى هى أول أطروحة جامعية فى القصة القصيرة وتطورها فى مصر . واستطردت مذكرا بالسلسلة الببليوجرافية التى كان قد أخذ يصدرها حمدى السكوت ومارسدن جونز عن الجامعة الامريكية بالقاهرة . وها هو كتاب « يوسف إدريس » الذى يصدر بعد اربعين يوما من وفاته تقريبا ، يختتم بقائمة ببليوجرافية من إعداد حمدى السكوت ومارسدن جونز .

ولكن المقدمة التى تتصدر هذه الببليوجرافيا تدفع إلى سؤال لابد من طرحه ، وهو لماذا يتجاهل حمدى السكوت الجهد الذى قام به كيربرشويك ونشره عام ١٩٨١ ؟ ليس فى المقدمة سوى إشارة إلى الجهد الذى قام به فريق حمدى السكوت فى إعداد ببليوجرافيا سابقة (صدرت فى ديسمبر ١٩٨٧) ونشرها ضمن العدد التذكارى الذى اصدرته « أدب ونقد » وأشرف عليه صبرى حافظ بدأبه ودقته المعهودة ، ولقد عدت إلى هذا العدد ، فوجدت التجاهل نفسه لعمل كيربرشويك . والحق أن أى متابع لإنتاج يوسف إدريس ، وماكتب عنه ، مدرك أن ما قام به فريق حمدى السكوت هو استكمال للببليوجرافيا التى أعدها كيربرشويك من قبل . ومن غير الطبيعى أن يظل الاستكمال ناقصاً بعد عشر سنوات من نشر ببليوجرافيا كيربرشويك . ولا أريد الإشارات التفصيلية إلى الناقص فى هذا المكان . ولكنى لا أستطيع منع السؤال : هل يليق الإشارة - مثلا - إلى ترجمة بعض دراسة كيربرشويك فى « فصول » على أنها « تلخيص مضمون كتاب كيربرشويك عن إدريس » ؟ أليست الإشارة الواصفة للترجمة بالتلخيص أدخل فى باب الحكم بغير علم ؟ وألا يدفع إلى أسئلة أخرى أن تقرأ إشارات إلى مراجع كيربرشويك التى نعرف أنها غير متاحة فى القاهرة ؟ المؤكد أن ذكر الجهد الذى بذله المستشرق الهولندى ، والإشارة إلى الإفادة منه ، لن يقلل من قيمة ما فعله فريق حمدى السكوت من محاولة للاستكمال ، فاعترافنا بالفضل لغيرنا هو الفضل نفسه . وكلى ثقة فى أن الصديق حمدى السكوت يعرف ذلك وأن الأمر مجرد تقصير من بعض مساعديه .

وأخيرا وليس آخرا ، فإن الكتاب الضخم الذى أشرف عليه سمير سرحان لابد أن يدفعنا إلى إزجاء التحية خالصة إليه . وإذا كان بعض مساعديه قد قصَّر فى العمل ، ولم يراع الأمانة العلمية ، أو اندفع متعجلا فى عمله ، فإن قيمة إشراف سمير سرحان على هذا العمل تظل باقية ، ودلالة صدور هذا الكتاب عن هيئة الكتاب تظل لافتة.ولاشك أن ما ينوى سمير سرحان أن يحققه من وعود ، وما يعد له من تكريم لمبدعينا المتميزين فى حياتهم ، وعلى رأسهم زكى نجيب محمود ويحيى حقى ، وما يحلم به ـ ونحلم معه ـ من تطوير للكتاب المصرى ، كل ذلك يجعلنا نتطلع فى شوق إلى إصدارات الهيئة القادمة . وكلنا ثقة فى أن الكتاب القادم الذى سوف يدعو سمير سرحان المثقفين إلى الاحتفاء به سيمثل مزيدا من الإنجاز ، ومزيدا من العطاء .

اســـــتدراك

فى العدد الماضى من المجلة وقعت بعض الأخطاء المطبعية ، فى مواضع متفرقة من مقالتى : محمود أمين العالم ، وجابر عصفور ، ومن قصيدة : عبد المنعم رمضان . كما سقط سهواً اسم الفنان الكبير : صلاح طاهر عن لوحتيه المنشورتين فى العدد الذى واجهته مصاعب فنية ، حالت دون صدوره فى موعده .

ونحن نعتذر عن ذلك . أما مقال : محمد عبد المطلب ، عن ديوان « زمان الزبرجد » ، فقد سقطت منه هذه الفقرة الختامية :

ـ ٦ ـ

والحق أن تركيز الدراسة على بعض البنى يحتاج إلى متابعة أخرى لاستكمال ظواهر الشعرية فى هذا الخطاب الشعرى ، لكن ذلك لا ينفى أن رصد هذه البنى ، وتحديد دورها فى إنتاج الدلالة قد قدم ـ ملمحا له خطورته ، هو توجه الخطاب ـ بداية ونهاية ـ إلى التعامل مع الواقع لا لتكريسه أو تأكيده ، وإنما لمحاولة خلقه خلقا جديدا ، أو تعديله فى أقل الاحتمالات . وهى مهمة تحملها شعراء الحداثة فى مجملهم . وأخلصوا لها إخلاصا كاملا . وتعامل معها البعض فى حذر وحرص ، لكن هؤلاء وأولئك يلجون هذه الدوائر الشعرية عن إيمان بهذا الهم الأول ، ولكل منهم وسيلته الصياغية التى تعطيه خصوصيته وتفرده .

وخصوصية حسن طلب هى تعامله مع اللغة فى فطريتها الأولى عندما كان (الصوت) ركيزتها الدلالية ، يضاف إلى ذلك قدرته على استنطاق اللغة لخلق معلم جديد يتجاوز المواضعة الأولى المحدودة ، فلغته لغة البكورة والشمول التى تجمع بين الإدراك التحليلى الذى يتنزل إلى أصغر الوحدات الصوتية ، والإدراك التركيبى الذى يتصعد إلى آفاق الجمل . بكل تعقيداتها الصوتية والدلالية .

هناء عبد الفتاح

مهرجان المسرح التجريبى .. إلى أين ؟

انعطف مسار مهرجان المسرح التجريبى الذى انعقد بالقاهرة فى الفترة ما بين (١ ــ ١٠) سبتمبر الماضى ، نحو اتجاهات وتنويعات مسرحية متباينة أدّتْ إلى أن يفرض شكلاً فنياً يتميز بخصوصيته فى توجيه تجريب المسرح الدولى إلى صيغ جديدة ؛ وهى غلبة مفردات اللغة البصرية والحركية والصوتية بالإضافة إلى لغة الفن التشكيلى على لغة الكلمة المكونة للحوار والفعل الدرامى . ففى معظم العروض المسرحية لهذا المهرجان الثالث تتراجع الكلمة للموقع الخلفى ليحتل الجسد و « البانتوميم » والحركة والإضاءة والتشكيل والموسيقى والصوتيات ، موقعاً متقدماً من خريطة تجارب المسرح العالمى .

يؤدى بنا هذا التيار إلى أن نؤكد على حقيقة هامة ؛ وهى أن الكلمة لم تعد قادرة على استيعاب القضايا الإنسانية المطروحة والتعبير عنها من جانب ، وأن البحث عن فنون المسرح الأخرى تصبح من الجانب الآخر البديل عن الكلمة للاقتراب من هذه القضايا ووضعها فوق الخشبة المسرحية للتعرف عليها وتفهمها وبالتالى فهم الإنسان المعاصر

نكتشف هذه الصيغ الفنية المتميزة بدءاً من عرضَى افتتاح المهرجان « **اللعبة** » لمنصور محمد و « **ترينمة** » انتصار عبد الفتاح ، مروراً بعروض المسابقة : **اجاكس** الفرنسى و « **غادة الكاميليا** »

الفنلندى « **ورطوبة** » البولندى ؛ وصولاً إلى « **المعطف** » الرومانى و« **اصطدام** » النمساوى ، وهى أهم عروض المهرجان ــ فى رأيى . أما المنعطف الثانى فيتمثل فى تلك العروض المسرحية التى تلعب فيها الكلمة جزءاً لا يتجزأ من بنية العرض المسرحى وتركيبته : « **كالمهاجرين** » بروجيك ــ استوديو (٥) بمسرح الفن بموسكو ــ ومونودراما « **تراجوديا** » لفرقة كارمن لوونجو الإيطالية ، و « **فيلوكتيت** » لفرقة

سيميون اليونانية و « طعم الملح » من بيرو وغيرها ويتجه المنعطف الثالث نحو تقديم مسرح تصبح فيه الكلمة جزءاً لا ينفصل عن فن العرض المسرحى وليس جوهرها ، حيث تمارس من خلال الكلمة فنون الكوميديا الشعبية بكل ما تزخر بها من اللعب المسرحى ، من أكروبات وإيماءات وأقنعة و « نمر » مسرحية ، كما شاهدنا فى عروض رومانيا : « المهرجون » و « من العصور الوسطى » ، وهما خارج المسابقة الرسمية ،. و « الجندى المتفاخر » المجرى . وكانت العروض المسرحية العربية تميل نحو المنعطف الثانى حيث تعتمد صياغتها على الكلمة فى المقام الأول ؛ مثل : —

« يرما » المغربى ، « والستار » الكويتى و « اغتصاب » الفلسطينى و « نداء الدم (ماكبث) البحرينى ، و « الحكواتى » اللبنانى « وثمن الغربة » المصرى ، و « موت فوضوى صدفة » السورى ، و « حبة رمل » الإماراتى ، و « الملك لير » المصرى ، و « عرس الأعراس » الأردنى ، و « رأيت الذى سوف يحدث » القطرى ، و « القمر بيضوى على الناس » اللبنانى . وكذلك العروض المسرحية المصرية الأخرى التى على هامش المهرجان ؛ ومن بينها : « انتوفين ياعمد » على المسرح القومى ، وأربعة أعمال مسرحية قدمها مسرح الطليعة هى :

« أنشودة الدم » و « الفن مملكة » و « حريقة » و « تنويعات على السيرة الهلالية » ، كذلك عروض الهيئة العامة لقصور الثقافة : « فلسفات حيوانية » ، و « هموم دمياطية » و « التوب والتاج » ، و « كالى ومانى » و « التحقيق ومشهد من الشارع و « الجلاد والمحكوم عليه » و « برجالاتك » ، و « سقراط فى المدينة » ، و « تغريبة عبد الرزاق الهلالى » . عدا عرضىْ فرقة لقاء المسرحية التى قدمت « كرنفال الأشباح » وفرقة الورشة المسرحية التى عرضت « داير داير » .

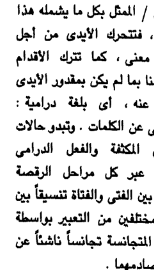
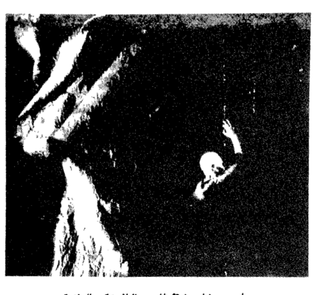
* التجريب فى دراما التشكيل :

التجربة الفرنسية « أجاكس » من أهم العروض المسرحية التى تبحث فى الفضاء المسرحى عن معادل موضوعى لرؤى فنية تحقق بها هدف تجريبها فى تشكيل فعلها المسرحى . ففى عالم ما بين الموتى والأحياء أربعة ممثلين مأساويين داخل ديكور يُستلهم من مقبرة قديمة ، يعيشون علاقات متشابكة بين الصوت والحركة والضوء ، وسينوغرافية العرض أشبه ما تكون بالنحت الحى . يؤكد المخرج الفرنسى « برونو ميسا » بأنّ عمله المسرحى بعيدٌ عن النصوص الدرامية بمعناها التقليدى ، ويركز اهتمامه على الفراغ المسرحى لتقديم لوحة تشكيلية ندركها بمشاعرنا مكتفرجين . ويرى « كورنيلى » — أحد أبطال العرض المسرحى — أنّ التجربة هى محاولة لخلق علاقة تواصل ، ولا تواصل فى ذات الوقت ، بين شخصيات المسرحية ، فيما يشبه الأحلام والكوابيس التى لا توجد فى الواقع المادى ، فالعرض المسرحى عبارة عن « جلسة مغلقة » دون ثرثرة فى أرض من الظلال وفى فضاء صوتى .

* * « تصادم » فنَّيْن :

يقوم العرض النمساوى على تصادم فن الباليه وفن الفعل الدرامى ، ليشتركا معاً فى تصوير عرض مسرحى يستخدم الرقص التعبيرى الذى يتحاور من خلال راقص وراقصة ، يتخلله قدرٌ هائل من الاستفادة الكاملة من جسد

الراقص / الممثل بكل ما يشمله هذا الجسد ، فتتحرك الأيدى من أجل إيصال معنى ، كما تترك الأقدام لتوحى لنا بما لم يكن بمقدور الأيدى التعبير عنه ، أى بلغة درامية : وتستغنى عن الكلمات . وتبدو حالات الانفعال المكثفة والفعل الدرامى المتراكم عبر كل مراحل الرقصة الثنائية بين الفتى والفتاة تنسيقاً بين نوعين مختلفين من التعبير بواسطة الحركة المتجانسة تجانساً ناشئاً عن حدة تصادمهما .

احدى مشاهد فرقة المسرح البلاستيكى البولندية

*** * رطوبة التشكيل ودفء الحالة :**

فى العرض المسرحى التجريبى « رطوبة » نحيا حالة اقتراب من الموت ، نحاول فيها أن نتفهم ـ فنيا ـ أكثر أسرار الموت ، كى نعى كيف نحيا . وعبر وسائل متنوعة من المادة التشكيلية المسرحية (الحبال والأقمشة والألوان والرمال ـ) والإضاءة بدرجاتها المختلفة والموسيقى « بتوناتها » المتباينة تقدم لنا الفرقة البولندية « المسرح البلاستيكى » رؤية بصرية لدراما الإنسان المعاصر ، تحاول فيها أن تضع المتفرج فى حالة من الوهج الروحى والاستبصار الداخلى كى نكتشف ما بداخلنا . إنها حالة أقرب ما تكون إلى السحر الخاص ، إلى الرؤية داخل حلم يستغرق فيه وجدان المتفرج حتى يبتعد عن « ميكانيزم » اللحظة الحياتية الآلية . إن ما تعرضه هذه الفرقة ليس مسرحاً بالمفهوم التقليدى (قصة ـ حوار ـ الممثل بدوره المتعارف عليه) ، وإنما تشع تجريبية العرض من التقاء عدة فنون فى فن درامى شامل متوحد ، من تماسّ الأحداث والفضاء المسرحى والزمن والرؤية المسرحية . تتلاحم هنا الأقنعة وقطع الإكسسوار ، وتتضافر الوجوه بإيماءات الأيدى والأقدام ، ليقف الإنسان فى مركز أحداثها باعتباره جوهر الوجود . تتوالى أحداث المسرحية عبر سرد الأحداث السلبى القائم على علاقة هذه الأحداث بتسلسلها الحياتى اللامنطقى وارتباطها الدرامى المنطقى باللحظات اللاشعورية الآنية للإنسان . وتبدو لنا بوضوح عندما نشاهد التعبير عنها فوق الخشبة نابعاً من لوحات متتابعة تزخر بالرؤى التشكيلية وتواصلها ، وهو تواصل تحكمه أطر تشكيلية ، ويُراقبه التوازن الفنى المنبثق من حواسّ الفنان المخرج المبدع ، حيث تقوم الإضاءة بترتيب نسق هذه اللوحات الزاخرة بالأحداث الدرامية ؛ وإن شئنا الدقة : الإضاءة المطفأة ، الظلام أو « السواد » ، وهى عناصر

أساسية فى تكوين هذا المسرح ، بل هى نسيجه الدرامى ؛ فالإضاءة والموسيقى يوجهان الفضاء المسرحى ، ولا تصبح الأحداث الدرامية مجرد خلفية بصرية بل تونات شعورية نابضة . نعثر فى هذا المسرح على وسائط فنية فى دور المواجهة : الضوء والظلام ، الصمت والصخب المفاجىء للأصوات ، الخفة أو الصعود إلى أعلى والثقل أو السقوط الدرامى إلى أسفل ، قوة الجذب وصراع الإضداد ، الدائرة المستمرة فى حركة دورانها غير المتوقف . محاولات إيقاف جنون دورانها . يقول المخرج البولندى « ليشيك مونجيك » معبرا عن هذه التجربة :

إننى أقوم بتقديم عرض مسرحى واحد طوال عشرين عاماً من عملى المسرحى ، وعلى الرغم من تكراره فى عدد من العروض المسرحية الأخرى ، إلا انها فى حقيقة الأمر تجارب مسرحية تتحدث عن الإنسان فى ظواهر حياتية متباينة : الرغبة ، حالاته الوجودية التى قد لا يكون واعياً بها : الحب ، الإيمان ، القداسة . الهلع ، الشعور بالنهاية ، الموت . هذه هى المشاعر التى تشكل فضائى المسرحى » .

*** * التجريب عبر الكوميديا الشعبية :**

من أهم التجارب المسرحية التى استخدمت الحوار جزءاً من اللعبة المسرحية عرضا المجر ورومانيا المعتمدان على روح الكوميديا « دى لارتى » الإيطالية بكل فنونها . وقد لاقى العرضان نجاحاً جماهيرياً كبيراً فى المهرجان ، مما يثبت لنا ظاهرة أساسية هى توجه المسرح العالمى فى التجريب نحو الأشكال والصيغ الشعبية القديمة ، والعودة إليها لاستنباط أشكال مسرحية جديدة تستفيد من ثراء هذا التراث المسرحى الإنسانى . فالعرض المجرى : « **الجندى المتفاخر** » المأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم **لبلاوتوس** هى قصة ليست لها أهمية كبيرة ، فهى تدور حول البطل : الجندى المتفاخر ، الذى يحل جميع المشاكل حتى يتسنى للمحبَّيْن ان يلتقيا ويتحابا . استخدم المخرج المجرى « **جانوس توب** » كل إمكانيات لعبة الكوميديا دى لارتى وفنونها : السيرك والاقنعة والأكروبات والفكاهة اللاذعة وقدرات الممثلين الفائقة ، الجسدية منها والأدائية ، فى منح مسرحيته إيقاعا سريعاً أقرب ما يكون لفن المهرجين منه إلى المسرح الكوميدى بمعناه التقليدى .

التجريب هنا يدخل فى دائرة معرفية جديدة ، فهو يحاول أن يعود بفنون المسرح إلى أصولها الأُولى ، ابتعاداً عن منطقية اللغة الدارامية الأدبية واقتراباً بل والتحاماً بفنون المسرح وأصولها . فهذه المحاولة المجرية — عدا محاولات المسرح الرومانى بعروضه الثلاثة التى قدمتها فرقة « مَاسْك » ؛ « **العصور الوسطى** » و « **المهرجين** » ، و « **المعطف** » لفرقة رومانيا المسرحية — **إنما هى عروض مسرحية تؤكد على هذه الجذور الأصيلة ، وتسعى بشكل ملح إلى بعثها بحثاً عن إلهامات فنية إبداعية جديدة .**

* * * *

أساليب فنون التجريب فى هذا المهرجان المسرحى ، أيًا كانت مستويات هذه العروض تثير قضايا هامة : فهى تطرح على ساحة المناقشة تساؤلات حول جوهر مفردات اللغة المسرحية ، وتسعى لإعادة اكتشافها من جديد ؛ فلم تعد الداراما المنبثقة عن الحوار ، هى الأساس فى خلق بناء مسرحى متكامل ، بل الأساس هو التفكير فى كل عنصر

فنى على حدة لاستخلاص كل ما بداخله من إمكانيات خلاقه ، تشترك فى الإبداع العام المشترك للعمل الفنى برمته . فالإضاءة وجسد الممثل وحركته والموسيقى والصمت ، تشكل جميعها سينوغرافية العرض ، ونعنى بها الإطار المسرحى ، وداخله المساحة الفضائية التى يشكلها المخرج فنان المسرح ، أصبح المخرج المسرحى المؤلف الأول للعرض ، ولم يعد المؤلفَ الثانى كما كان يطلق عليه ، بل هو فنان العرض ومبدعه يصل بنا هذا الطرح النقدى إلى حثنا لمحاولتنا الجدية لاستكشاف أسرار الكلمة المشّكلة لبنية الدراما الناشئة عن الحوار . لقد اختلفت وظيفة الممثل الذى كان يؤدى الحوار المسرحى لتصبح الحركة المسرحية لديه ترجمة أو تفسيراً للكلمة على أفضل الأحوال . التجارب المسرحية الحديثة ترينا أن الممثل هو فى الوقت نفسه كيان وجسد وروح تنفث فى العرض المسرحى حياة بالاشتراك مع العناصر الأخرى ، أصبح الممثل إحداها ، وليس مركزاً يدور حوله الكل .

أثار التجريب فى هذه الظاهرة الثقافية الهامة (مهرجان المسرح التجريبى الدولى الثالث) ؛ جدلاً



المسرح التشكيلى

حول دور الناقد بشكل عام والمسرحى على وجه التحديد ، فمعظم المعايير النقدية والتوجهات الفنية التى ظلَّتْ أسيرة للقيود النقدية التقليدية فى تقويم العروض المسرحية ، فقدت محتواها وباعث وجودها . ولم يعد النقد التطبيقى خاضعاً لقوالب ثابتة فى التقويم الموضوعى لأى عمل فنى ، بل أصبح كل عرض مسرحى خاضعا بذاته لتقويم نقدى خاص وفق مفردات التجربة المسرحية المقدمة . من هذا المنطلق يصبح لكل تجربة مسرحية هامة موضوع نقدى خاص بها ، له معياره المستقل كما أن ما نطلق عليه — من باب النقد — « بالمقولة » أو « الرسالة » التى يجب على العرض المسرحى إيصالها للمتفرج ، أوتلك المعايير النقدية المستقاة من مفردات لغة الأدب الخالص ، لم تعد بقادرة على تفهم أسرار العمل المسرحى وفنونه ، فرسالة العمل الفنى كذلك ليس فى مقولته « الشعارية » أو حتى رسالته الفكرية « اللفظية » فقط ، بل فى أن تكوّن هذه الرسالة حالةً ، وأن تخلق تواجداً ، ومناخاً وقدراً مشتركاً من التواصل ، قد يبدو للوهلة الأولى فاقدا للمعنى ، أو خالياً من المحتوى ، ولكنه التواصل ذاته . والتقارب عينه بين العرض المسرحى والمتفرج .

لم تعد التجربة المسرحية المعاصرة بحاجة إذن إلى نقاد يبحثون داخل الكلمات المنبثقة من الحوار عن مقولات لصالح التجربة النقدية للمسرح المعاصر ، بل أصبح الشعور الحدسى للناقد يتلقى إشعاعات الإيقاع العام المسرحى الآتى له عبر الضوء والظلال والألوان والكلمات والصمت والنور والظلام بل والتشكيل بكامله من جانب ، والإيقاع الآخر الناشىء عن موسيقى الصمت وهلع اللحظة العاجزة عن النطق بالكلمات والباحثة عن مدلولات ومعادلات شكلية موضوعية من الجانب الآخر ، هى أسس تلقى التجربة المسرحية وتفهم أسرارها . وهى تحتاج إلى منهج نقدى جديد يعتمد بالدرجة الأولى على رفاهة حس الناقد ومرونة فكره .

القضية التالية التى لا تقل أهمية عن كل ما استعرضناه من قبل ، هى أننا فى حاجة ملحة كمسرحيين ، ـ مؤلفين ومخرجين وممثلين ومتفرجين ـ إلى استكشاف الكلمة من جديد ، أى الحوار ، ومكانته الحقيقية داخل العمل الفنى مع العناصر الفنية الأخرى ، لم تعد المسألة مجرد رأى يرى بأن اللغة الحية لم تعد فى تواصل مع همومنا وحياتنا اليومية ـ كما يقول « صامويل بيكيت » فى مسرحه ـ ولكن الدعوة الأكثر إلحاحاً هى اننا مطالبون بتقييم مسرحنا العربى الذى يعانى من تخمة الحوار الدرامى . فهو مسرح « ثرثار » ، وهو مسرح يجيب عن كل تساؤلاتنا الملحة والمصيرية بالكلمة الحوار ، يجد فيها الدواء الناجع ، والشكل الأمثل لحدوث الفعل الدرامى . نريد ان نختار فى مسرحنا الكلمة حينما تكون فعلاً ـ تواصلاً ـ تشكيلاً ـ نبتاً لأراضٍ مجهولة لم تُكتشف بعد ـ وهذا هو سر الفن الحقيقى . ولعل المهرجان المسرحى التجريبى الأخير يكون دعوة للتفكير فى هذه القضايا او بعضها !

أحمد مرسى

حضارة مصر القديمة
هل هى أفريقية سوداء ؟

كتب « إمامو بركة » (لى روا جونز) — فى دراسة نشرها عام ١٩٦٦ تحت عنوان : (الشعر والكارما) يقول : (الناس السود فى الغرب معرضون لقروح الذهن ، إن إنتاجهم الفائض فى الفن ، أو فن (البوب PoP) الحقيقى الخاص بمسرح الريبرتوار الغربى ، هو عميل مُخنث مقزز فى بيتك .. صوت الشيطان نفسه وصورته ، يصب باستمرار داخل بيتك من خلال أنبوب ، وسواء كانت هذه الأنابيب تعليمية أو تجارية ، فجميعها أجهزة تدريب مثل الوسائل البصرية كما يقولون . ويضيف : (.. والجميع جزء مما يعتقدون أنه (نوع) من الجمال ، وأنت تحصل على (جمالهم) فى جميع المستويات ، وهو قمامة وسمٌ وهراء . ولكى تخلق الشعر الأسود ، شعر الروح والإحساس . يتعين تماما أن تتخطى مادة البيض ، وتنفتح على عالم أكثر طبيعية .

وقد تساءلت فى دراسة كتبتها فى السبعينيات ، ونشرت فى كتيب باسم : (مدخل إلى الشعر الأسود الأمريكى) : ما هى الثقافة (الأخرى) التى ينادى الشاعر الأسود باستلهامها ؟ إنها (القارة السوداء) ، وهى بالتأكيد ليست تعاويذ السحرة والتفسير الغيبى للظواهر الطبيعية ، ولكنها فيما أعتقد ، الوجه الآخر للحضارة الغربية هى الروح التى تنكرت لها هذه الحضارة ، هى الإيقاع الأسود الساخن ؛ فى مقابل إخضاع الفن لقواعد الحساب ونظريات الرياضة ، إنها المحتوى الذى يلتهم الشكل ، وليس العكس ، إنها باختصار : الثورة والتغير .

تلك كانت دعوة إلى التمرد على الانتساب الطفيلى . بالضرورة إلى حضارة لا تنتسب لها الطبيعة . وهى أيضا دعوة إلى البحث فى الذات عن الذات ، ولم ينفرد « إمامو بركة » بها ؛ فقد كان الشاعر صوتا — وإن كان بارزاً حقا — ضمن كورس من أصوات الدعوة إلى الحقوق المدنية التى قادها « مارتن لوثر كينج » ، فى الستينيات ؛ وربما تجاوز « إمامو بركة » ، و « مالكولم إكس » و « جيمس بالدوين » فى المطالبة

بالحقوق المدنية ولم تكن فى ذلك الوقت شيئاً يستهان به — إلى البحث عن الخصوصية التى تجعل الامريكى الأسود يشعر عن قناعة ، بأنه سليل حضارة تطاول حضارة الرجل الأبيض ، وأن تاريخه لا يبدأ بالعبودية ، ولكنه يرجع إلى عصور سحيقة ، صنع خلالها فجر الحضارة الإنسانية .

غير أن هذه الدعوة (الشعرية) الخطابية ظلت دون التطبيق العملى حتى قدوم الستينيات عندما بدأ اهتمام الجامعات ، وبصفة خاصة جامعات السود ، بالدراسات الأفريقية التى أشعلت حماسة الطلاب بكل ما هو إفريقى الأصل ، ولم تقف حماسة الطلاب عند هذا ، فقد ظهر جيل من الباحثين الأكاديميين ، الذين أثارت معالجتهم للتاريخ الأفريقى والشعوب الأفريقية . جدلا حاميا فى الأوساط الأكاديمية البيضاء .

وقد اتخذ هذا الجدل الذى ما برح يحتدم خلال تلك السنين ، صورة حادة مؤخرا فقط بعد أن قررت معظم الولايات الأمريكية تعديل المناهج التعليمية ، وبصفة خاصة فى المرحلتين الابتدائية والثانوية ، لتشمل دراسات الثقافات العرقية المختلفة التى تنتمى لها أهم الأقليات السوداء . ونتيجة لخطورة هذا القرار الذى سيمس مختلف قطاعات المجتمع ، تركز الانتباه على المادة الدراسية الجديدة التى تتناول علاقة السود الأمريكيين بالقارة الأفريقية من ناحية ، وعلاقة تاريخ القارة بالحضارات الإنسانية ، وبصفة خاصة الحضارة الغربية ، التى تُنسب أمريكا الشمالية إليها ؛ من ناحية أخرى .

ويقول الباحثون البيض ، إن (التمحور الإفريقى - AFRO centrictty) ، وهو اسم العلم الجديد ، مصطلح مشحون عاطفيا ؛ بينما يتفق معظم مؤيدى المصطلح ، على أن المكون الرئيسى للتمحور الأفريقى ، هو محاولة زيادة حجم المعلومات التى حُدِّدت فى المدارس . عن أفريقيا والأفريقيين الأمريكيين . وهم يعتقدون أن التاريخ الذى يدرس بصورة تقليدية غير واف ، وهو فى الغالب غير دقيق أيضا . وتتسع هوة الخلاف بين الأكاديميين فى غير هذه النقطة أيضا ، فهناك من يقول بأن بعض المعلومات التى يريد دعاة **« التمحور الأفريقى » إضافتها إلى التعليمية خاطئة . ويقول آخرون إن بعض الإضافات ليست لها أهمية بالنسبة لتطور الحضارة الإنسانية ، تعادل الوزن الذى أسبغه عليها دعاة « التمحور الأفريقى »** .

ويرد الدارسون السود ، بأن أولئك الذين يستبعدون الإضافات التاريخية الأفريقية على أساس عدم أهميتها . هم فى العادة من الدارسين الذين يستندون إلى خلفية أكاديمية تقليدية ، لا تسمح لهم بتقدير حجم الحضارات الأخرى وقيمتها . ويقول البعض الآخر من السود . بأن هؤلاء الدارسين الأكاديميين قد عملوا منذ أجيال ، وعن عمد ، على تجاهل غير الأوروبيين والتعتيم عليهم .

ومن المعلومات التى أضيفت إلى مناهج التعليم استجابة لنظرية **« التمحور الأفريقى »** القول بأن السود كانوا قد جاءوا إلى أمريكا قبل **« كولومبوس »** ، وهو الادعاء الذى استبعده جميع علماء الآثار والمتخصصون فى ما قبل العصر الكولومبى فى أمريكا .

وإذا كان معظم المتخصصين فى هذا العصر ، قد رفضوا نظرية إبحار الأفريقيين إلى الأمريكتين قبل كولومبوس ، فإن الخلاف على المعتقدات الأساسية للتمحور الأفريقى ، يتفاوت بدرجات مختلفة تبعا للتطرف أو الغلو فى تناولها ولكن

العلماء ـ باستثناء قلة ـ لا يرفضون النظرية التى تقول بأن الإنسان الأول ظهر فى القارة الأفريقية ، إلا أنهم يجادلون فيما إذا كان ينبغى تفسير ذلك بأنه يعنى بالضرورة ، أنهاأول حضارة إنسانية ظهرت فى القارة .

ويعتقد « المتمحورون الأفريقيون » أيضا ، أن مصر القديمة هى منبع الحضارة ، وأن المصريين القدماء كان لهم تأثير على تكوين الثقافة اليونانية ، أقوى مما يُعترف به بصورة عامة . وترى رئيسة رابطة دراسات التراث الأفريقى الأستاذة بجامعة نيويورك ، أن افريقيا هى أكثر الأماكن ملاءمة لفحص أصول الحضارة فى المدارس العامة .

ويؤيد هذا الاعتقاد « مارتن برنال » الأستاذ بجامعة كورنيل ، الذى يطرح فى مؤلفه الملحمى : (افريقيا السوداء) ، الذى ظهر منه حتى الآن مجلدان ضخمان ، نظريته التى يدعى فيها أن « مصر القديمة » كان يسكنها قوم ذوو بشرات متباينة الألوان ، ولكن ثقافتها كانت افريقية أساسا ، وهو يعتقد أيضا أن العنصرية حَدَتْ بعلماء القرن التاسع عشر إلى أن يدفنوا الروابط القوية . التى كانت تربط بين مصر والحضارة اليونانية الباكرة .

وبغض النظر عن مدى سلامة الأدلة العلمية التى تثبت هذه النظريات أو صعوبة تفنيدها والطعن فيها ، وخاصة نظريات أستاذ مرموق مثل « مارتن برنال » فالملاحظ أن الأكاديميين الأمريكيين الغربيين ، لا يتعاملون بنفس مستوى جدية أصحابها . والانتقاد الرئيسى الذى يوجه إلى بحوث « التمحور الأفريقى » ، هو أن جانبا كبيرا من نتائجها ، تُوصِّل إليه بطريقة غير علمية ، ولذا يفتقر إلى البرهان المناسب ، كما أن كثيرا من « المتمحورين الأفريقيين » ، يحملون درجات علمية فى مجالات غير مجالات الدراسات السوداء . ويقول النقاد الأمريكيون الغربيون أيضا ، إن الكثير من هذه النتائج ، يعتمد على مصادر يعتبرونها هزيلة وبالية .

ورداً على هذه الانتقادات ، يقول دعاة « التمحور الأفريقى » .. إن دراسة افريقيا والشعوب الأفريقية ، أينما يعيشون أو عاشوا ، هى موضوع غير عادى يتطلب فى الغالب شيئاً أكثر من النّهج التقليدية ، لأن جانباً كبيراً من الحضارة الأفريقية قد دمّره الغزاة ، أو توقف نتيجة لتجارة العبيد ، أو لم يكتب أو يُوثق وتعزيزا لهذا الرأى ، يقول « إيفان فان سرتيما » ، أستاذ الدراسات الأفريقية بجامعة روتجرز إنه اضطر إلى التمكن من عدة موضوعات ، مثل دراسة المعادن وحياة النبات ورسم الخرائط ، لمساعدته فى السعى إلى الحقيقة ، فيما يتعلق بالحضارات الأفريقية . ويقول : (عندما تتعامل مع افريقيا والتاريخ الأمريكى المبكّر ، فإنك تتعامل مع عالم مُبعثر) . ويضيف ، دفاعا عن الباحثين ذوى التوجّه الإفريقى الذين يعملون خارج نطاق مجالهم الأكاديمى الأساسى : (لا يمكنك أن ترجع إلى الكتب فقد دُمّرت تدميراً منهجياً) .

وفضلاً عن ذلك ، يعتقد « المتمحورون الأفريقيون » بصفة عامة ، أن العنصرية والصلف الثقافى خرّبا الدراسات الأكاديمية الغربية على مدى عقود .

ويعتقد « د . فان سرتيما » الذى يقول فى كتابه الصادر سنة ١٩٧٦ . (جاءوا قبل كولومبوس) ويثبت فيه أن الافارقة وصلوا إلى العالم الجديد قبل « كولومبوس » ،وأن الاتجاه السائد بين الأكاديميين ، هو ببساطة افكار معينة أصبح

يجرى تداولها اخذا وعطاء فى المجتمع ، بطريقة مسلمة .

ويضيف « مارتن برنال » صاحب كتاب (اثينا السوداء) ، أن الوسط العلمى كان بطيئا فى تغيير إطار فهمه للعالم . فبينما أخذ الباحثون يحررون أنفسهم من العنصرية ومعاداة السامية اللتين ساعدتا فى صياغة الكثير من الآراء التى عاشت طويلاً عن التاريخ ، تقف بعض الأفكار القديمة فى سبيل قبول الجديد .

وعلى سبيل المثال ، بدأ الأكاديميون ، الذين يمثلون الاتجاه السائد ، يقبلون بصورة عامة أن مصر القديمة ، كانت أساساً ثقافة إفريقية فى اصولها ولغتها وديانتها وقيمها .

رسالة باريس :

اسماعيل صبرى

يوجين سميث
التصوير الفوتغرافى فن ورسالة

تحيط هالة الأسطورة بحياة الفنان المصور « يوجين سميث » الذى كرس حياته بأسرها للوصول بفن التصوير الفوتغرافى إلى مرحلة الاكتمال والنضج مما جعله مرجعا اساسيا وضروريا لعشاق هذا الفن وممارسيه .

وقد عُرف « سميث » فى الولايات المتحدة وفى العالم أجمع بفضل تحقيقاته المصورة فى مجلة « لايف » ؛ وفى اليابان بفضل كتابه المصور عن قرية « ميناماتا » والذى يعد تحفة فنية لا تضاهى فى فن التصوير الفوتغرافى .

ويعد « سميث » اليوم فى فرنسا واحداً من أهم المصورين الفوتغرافيين الذين أعطوا هذا التكنيك الحديث جميع عناصر الفنون الكبرى ، دون حاجة إلى دمجه بالتصوير الزيتى من خلال « الكولاج » ومن خلال أعمال تستند إلى صور فوتغرافية ، كبعض إنتاج مدرسة البوب آرت وفنانيها مثل اندى وارهل .

وقد اقيم معرض ضخم لاعمال « سميث » فى باريس خلال شهرى ابريل ومايو الماضيين فى مركز جورج بومبيدو ، إلى جانب اعمال ستة عشر مصوراً فوتغرافيا شابا ممن فازوا بمنحة « يوجين سميث » التى تمنحها المؤسسة التى تحمل اسم المصور الكبير ، لكى ينفذوا مشروعاتهم التصويرية حول موضوعات ترتبط بصورة أو بأخرى ، باعمال واهتمامات « سميث » ومن خلال هذه الرؤية المتقابلة لأعمال الأستاذ وتلامذته يتتبع المشاهد المعالجة الفنية للموضوعات التى كرس لها « سميث » حياته : **مشاكل المجتمع والدفاع عن الإنسان وكرامته وحقوقه والتساؤل حول مكانه فى عالمنا الحديث .**

ويأخذ المعرض شعاره من عبارة « سارتر » : (ماذا يمكن للفلسفة أن تفعل لتغير العالم وتؤثر

على الواقع ؟) فيعيد صياغتها لتصبح (**ماذا يمكن للتصوير أن يفعل ؟**)

فالتصوير لدى الكثيرين فن محدود m art, uiner مقيد بالأداة الأساسية التى يستخدمها اى الكاميرا ومن المؤكد أن التصوير يمكن أن يؤثر على الوعى والضمير بتسجيله للأحداث الجارية ، لكن هناك مصورين فوتغرافيين يعملون بعمق من أجل إدراك الحقائق الإنسانية التى قد لا تدخل فى إطار الأحداث الجارية ، وهنا لابد أن يعرض المصور نفسه وفيلمه الحساس لقسوة الحقيقة وفظاظة الحياة ، ويتجاوز التصوير الفوتغرافى بالتالى دوره كمجرد شاهد على التاريخ ليسعى وراء طموح أعلى ألا وهو أن يكون شاهداً على الإنسان الواقف امام الكاميرا ، شأنه شأن الواقف خلفها .

وفى بداية الثلاثينات ، بدأ « **سميث** » وهو مراهق ، فى التقاط الصور للأحداث الرياضية وبيعها لجريدة ، محلية صغيرة فى البلدة التى كان يعيش فيها فى كنساس بالولايات المتحدة ، وهو ما نجح فيه نجاحاً كبيراً ، مما جعله يستمر فى هذا العمل حتى نجح فى أن يبيع صوره لمجلة لا يف الشهيرة ، ثم لمجلة باراد Parade ، وبدأ يتعلم كيف يروى قصصا بالصور ، غير أن أسطورة « **سميث** » الحقيقية بدأت عندما توجه إلى المحيط الهادى أثناء الحرب العالمية الثانية ، لتغطية ما يحدث فى اليابان . حيث أن هذه الفترة هى التى حولت « **سميث** » من مصور صحفى محترف إلى فنان تسيطر عليه فكرة البحث عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء وعندما انضم لمجموعة من مصورى « لايف » وهم متوجهون إلى الخطوط الأمامية عبر الجزر البركانية وخاصة جزيرتى « ايواجيما » و« أوكيناوا » ، فقد شهد عن قرب المذبحة المروعة والتى تبدو لكل من لا يراها بصورة مباشرة . كنوع من لعبة الشطرنج الجيوبوليتكية المجردة ونجح فى التقاط مجموعة من الصور ظلت محفورة فى ذاكرة كل من رآها عاكسة بشاعة الحرب وغيرت من رؤية الكثيرين للحرب إلى الأبد .

فى جزيرة اوكيناوا فى يونيو ١٩٤٥ اصيب « **سميث** » بشظية فى وجهه تطلبت عاما من العمليات الجراحية والعلاج قبل أن يتمكن من العودة إلى التصوير .

ومنذ هذه اللحظة لم يعد « **سميث** » مصوراً صحفياً محترفا يسعى لكسب عيشه من خلال إتقانه لمهنته ولكنه أصبح مصوراً لحسابه الخاص يسعى إلى الوصول إلى إجابات محددة وطرح أسئلة تعكس اهتماماته الخاصة بغض النظر عن اية اعتبارات تجارية .

ويؤكد كاتبو سيرة حياته ومحللو أعماله ، وعلى رأسهم « **جيم هيوز** » فى كتابه « الظلال والجوهر » على (أنه بدون الجرح الذى أصيب به « **سميث** » فى أوكيناوا والذى كاد ان يصيبه بالعمى ، وسبب له آلاما مبرحة ، ما كان « **سميث** » ليصبح المصور الكبير والفنان المرموق الذى عرفه العالم فيما بعد)

وقد كان أول موضوع مصور عمل عليه « **سميث** » بعد شفائه تحقيق بعنوان « نزهة فى الجنة » وهو اسم مستوحى من مقطوعة موسيقية للموسيقار« **ديبوسى** » وذلك فى إطار رؤية ادبية تقترب من أعمال « **دانتى** » ، **ستشكل العناصر الرئيسية للأعمال التالية لسميث** .

واشهر صورة فى هذا التحقيق صورة طفلى « سميث » يسيران من الظلام إلى الضوء الساطع ، فى رد



● نزهة فى الجنة ١٩٤٦

جدلى على التجربة السلبية التى خرج بها من الحرب ، وقد سودت صفحات كثيرة لتفسير ودراسة هذه الصورة ، فقيل إنها انعكاس للحظة الميلاد ، وغير ذلك وبالطبع اكتسبت هذه الصورة شهرة عالمية ، رغم أن « سميث » عندما عرضها على مجلة لايف رفضتها ، لأن الطفلين يعطيان ظهرهما لعدسة الكاميرا وبالتالى للقارىء ! مع أن ذلك بالتحديد هو سبب قوة الانفعال الذى تثيره هذه الصورة لدى المشاهد وقد كسر « سميث » حينئذ مبدأ التصوير الصحفى القائل بأن المصور عليه أن يضع نفسه مكان القارىء الذى ينظر إلى الصورة ، حيث أن « سميث » وضع نفسه واهتماماته وقلقه وآماله فى الصورة ، وشارك فى تراجيديا الحياة التى تحدث أمام عينيه .

وفى عام ١٩٤٨ قام « سميث » فى بلدة صغيرة فى منطقة جبلية فى ولاية (كولورادو) بتصوير تحقيق عن أطباء الريف ، واستخدم اسلوباً ابتدعه ، حيث كان يعيش هو وكاميرته مع سكان القرية حتى يتعودوا تماما على وجوده ، ثم يبدأ فى التصوير بدون فيلم حساس ؛ وفى مرحلة أخيرة يلتقط صورهُ . وهو ما ساعده على الانتقال تدريجيا من الأسلوب السردى إلى التعليق التفسيرى الشخصى ، محاولا النفاذ إلى عمق الأشياء وطرح تساؤلاته حول مكان الإنسان فى العالم .

وقد كان تحقيقه المصور « قرية إسبانية » — وهو من كلاسيكيات فن التصوير الفوتغرافى - محاولة أخرى للولوج إلى جوهر حياة الجماعة الإنسانية — حيث تتبعَ - وفقا لنفس الأسلوب الذى طبقه فى تحقيق « أطباء الريف » — جماعة من المزارعين البسطاء الذين عاشوا بطريقة بدائية فى ظل ظروف مناخية وطبيعية قاسية للغاية ، ثم وجدوا أنفسهم مهددين بحقائق القرن العشرين ، وجشع السلطات المحلية والأوليجاركية الدينية وسعى إلى نقل الصراع والتناقض الذى رآه ، بين الحياة والموت والبراءة والخبرة والحب والكراهية والخير والشر والأبيض والأسود ؛ للإجابة على

سؤاله : هل يمكن للقيم الإنسانية أن تعيش فى مواجهة حركة التقدم الكاسحة » ؟

وهنا فإن المصور الصحفى الذى يتمثل دوره الأول فى نقل « الحقيقة » ، أصبح ينتج فناً — رغم المعالجة الذاتية التى يفرضها — بحثا عن « حقيقة » أعلى . وصور « سميث » فى هذه المرحلة اتسمت بثرائها المركب والمعقد احيانا ، شأنها شأن العالم الذى تعكسه وكانت بها قوة الأيقرنات واللوحات الدينية حيث كانت تعكس تأملا مغلفا بالظلال ، ولكنها ظلال لا تخلو من التفاصيل . كما أن الضوء المبهر لا يمكن أن يكون نقيا تماماً . وكان هذا السعى وراء هذه الشفافية مُنهكا للمصور ، الذى وجد نفسه فى بداية الخمسينيات فى مستشفى نفسى فى نيويورك .

وفى عام ١٩٤٥ توجه « سميث » إلى أفريقيا ، لإنجاز تحقيق لمجلة « لايف » حول « البرت شفايتزر » الذى أسماه البعض حينئذ (أعظم رجل فى العالم) ، فقد انشأ « شفايتزر » منزلا لإيواء المصابين بالجذام فى (أفريقيا السوداء) وكان يدعو إلى احترام الحياة الإنسانية غير ان « سميث » راى جانبين للتحقيق ، فمن ناحية هناك « شفايتزر » الأسطورة ، فاعل الخير وحامى الضعفاء ؛ ومن ناحية أخرى هناك « شفايتزر » الرجل الذى يسود على مملكة من العجزة ويستخدم وسائل قهرية تشوبها العنصرية ونظراً لأن جانبى الموضوع يقعان على طرفى نقيض ، ويعكسان معا حقيقة « شفايتزر » ، فقد قرر « سميث » أن يعالج التحقيق فى موضوعين منفصلين والصورة الرئيسية فى هذا التحقيق تظهر « شفايتزر » يرتدى قبعة تشبه الهالة التى تحيط برؤوس القديسين فى اللوحات الدينية القديمة ونرى خلفه رجلا أسود كما لو كان انعكاسا لحقيقة « شفايتزر » المظلمة ؛ وإلى يسار الصورة نرى صليبا خشبيا يحمله «شفايتزر » وفى مقدمة الصورة نرى ظل منشار ويد ممتدة إليه مما يكمل الإشارات والإحالات إلى الرموز المسيحية الشهيرة ، التى تكوِّن رؤية « سميث » للرجل الأسطورة . وهذه الصورة الهامة صورة مركبة عن طريق دمج صورتين سلبيتين الواحدة فوق الأخرى ، وهكذا فهى ليست انعكاساً مباشراً للحقيقة كما تراها العين ولكن نتيجة تأمل تم فى غرفة تحميض الصور فى نيويورك وكانت هذه هى المرة الأولى التى يخرق فيها « سميث » قواعد الصحافة المصورة ؛ ولم تكن الأخيرة ، حيث أن هدفه كان الحقيقة التى تتجاوز الوقائع الظاهرة ، أو البادية للعين ، فالسطحية هى فى الواقع الكذبة الكبرى .

● قرية اسبانية ١٩٥١





● الدكتور البرت شفايتزر ١٩٥٤

وقد رفض القائمون على مجلة « لايف » نشر الموضوع كاملا مما شكل انتهاكاً لرؤية « سميث » وقد جعله ذلك فى نهاية عام ١٩٥٤ يرفض تجديد عقده مع « لايف » مما عرضه لمتاعب مالية ضخمة وأوصل عائلته إلى حافة الفقر المدقع .

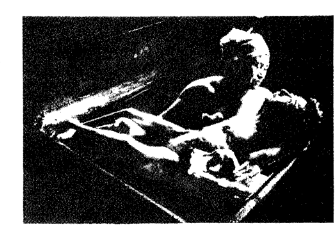
وبعد عدد من الموضوعات المهمة التى لم ينجح « سميث » فى نشرها بالشكل الذى اراده ترك عائلته وانتقل إلى منزل متواضع فى نيويورك ، قام فيه باستهلاك آلاف الأمتار من الأفلام الحساسة فى عملية استقراء ذاتية ، حيث قام بعدد ضخم من التجارب الفنية ، بعيداً عن القيود التجارية والمالية وأخذ يصور من نافذة منزله فى الدور الرابع ما يجرى فى الطريق أسفل المبنى . ثم انتقل ليصور المنزل من الداخل ، تمهيداً لإعداد عمل بعنوان : « الكتاب الكبير » ، قال عنه : (سيتضمن الكتاب صوراً من كل أعمالى ، وسيكون دراسة مصورة معمقة تعكس فلسفتى وأغراضى وأهدافى وسيتضمن فصولاً وفصولاً فرعية ، وفصولاً اعتراضية ويجب أن يقرأ مراراً وتكراراً ، شأنه شأن كتابات « فولكنر » قبل أن يتمكن القارىء من فهم مغزاه) .

وانتقل « سميث » فى عام ١٩٧٢ إلى اليابان فى قمة نضوجه الفنى والفلسفى وذلك إلى قرية صغيرة يعيش أهلها على الصيد وتدعى « ميناماتا » تعرض أهلها لأضرار جسيمة بسبب قيام شركة كبرى بضخ الزئبق السام فى الخليج الذى كانوا يكسبون قوتهم بالصيدفيه . لقد جاء « سميث » إلى اليابان ليدافع عن الضعفاء وأصبح هو نفسه ضحية عندما قام أشخاص استأجرتهم الشركة لتدمير آلات التصوير الخاصة به ، بعد ضربه ضرباً مبرحاً ؛ مما جعله غير قادر على التصوير ويعانى من عمى جزئى وأصبح يعتمد بصورة ، متزايدة على زوجته للاستمرار فى عمله وإتمام التحقيق الخاص بالقرية اليابانية ، الذى كان ذروة أعماله .

فالموضوع الأساسى فى قرية ميناماتا لم يكن التلوث ولكن عدم

● قرية اسبانية ١٩٥١





● مينا ماتا ١٩٧٢

رضوخ الإنسان وصلابة روحه ، حيث أن « سميث » كان مؤمنا بأن الإنسان قادر على مواجهة مفارقات الحياة القاسية والانتصار عليها وكان دائما يقول : (إنى أُذكِّر دائما فى هؤلاء الذين لايسمح لهم وضعهم بالتحدث عن انفسهم ، وأنا أستطيع أن أتحدث نيابة عنهم إذا اقتنعت بقضيتهم ، بصوت لا يملكونه هم) .

ولعل صورة الأم التى تحمل ابنها الذى تعرض لتشويه كامل بسبب تسممه بالزئبق هى « منتحبة » la Pieta) القرن العشرين عن حق فى خط متصل مباشرة بأعمال عصر النهضة الفنية التى تصور العذراء تحمل المسيح بعد إنزالـه من الصليب .

ومن ينظر إلى هذه الصورة ، فلابد أن رؤيته للحياة وللأشياء ستكتسى كثافةً وعمقاً جديدين .

وقبل أن يموت « سميث » وهو فى « التاسعة والخمسين من عمره فى عام ١٩٧٨ ، وهو لا يملك سوى ثمانية عشر دولاراً كان لديه شعور بأن سيمفونية عمله لم تكتمل ، ولكنه فى نفس الوقت يرغب فى أن تكون الأمور غير منتهية : (لقد ناضلت بقوة ضد فكرة تغليف التحقيق أو القصة بصورة تعطى الانطباع بأن القصة قد انتهت ، لقد أردت دائما أن اترك الأمور بما يوحى ان هناك غداً ..)

رسالة وارسو

دروتا متولى

كيف يقدم البولون « تشيكوف » معاصرا ؟

تثار حاليا فى الأوساط الفنية داخل « وارسو » قضية تثير حولها الجدل والنقاش ، إنها البحث عن وسائط ووسائل فنية جديدة ، تثرى طرق وأساليب تفسير مسرح « **تشيكوف** » لتقديمه بشكل معاصر . وليس فى قوالب « متخفية » جامدة ، ومسرح « **تشيكوف** » للبولنديين هو جزء أساسى من مكونات « **الربرتوار** » المسرحى الدائم لأى مسرح بولندى . ويعد تقديم مسرح « **تشيكوف** » فوق الخشبة من أصعب المهمات الفنية ، أمام المخرج ، بنفس درجة الصعوبة فى تقديم المسرحيات الإغريقية ، وأمام الممثل . فتشيكوف هو البساطة بعينها — كما يؤكد الفنانون البولنديون — ولا يمكن للبساطة أن تمثل ، ينبغى أن تكون بداخلك أو يستحيل وجودها !

ففى الانتقال والتحول فى المواقف والصراعات الدرامية يمتزج الواقع عند مؤلفنا « **انطون تشيكوف** » بالطبيعة ، بالمواد ، بالبشر ، بالعلاقات - الاجتماعية ، بالألم النبيل ، بالحالة الروحية الداخلية ، بالأشياء التى قد تبدو ثابتة ، والأشياء غير الثابتة ، عدا ماضيها ومستقبلها ، اللذان يصبحان دائرة تغلق داخلها هذه الأشياء ثم تموت ، حيث يموت كل شىء ويحيا من جديد ، فى كينونة مستمرة ، وفى ذلك التكرار لحياة المخلوقات غير المرئية .

فالواقع فى مجمله مستمر على الدوام ، ولكن لإظهاره فى حقيقته الزمنية للواقع الذى يتسم بالديمومة ، فمن الضرورى أن نحرر هذه الحقيقة من كل ما يخفيها ، من غلظتها ، ومن كل ما يشوهها : نحررها من كل ما يمزقها ، والأساس فى هذا التحرر هو الكلمات ، ولذلك ينبغى تركها فى شكلها المجرد غير الملغز وغير الاستعارى ، ليلفت الانتباه نحو ما لم يحبه **تشيكوف** ، ذلك الذى أبعده عن كتابته ، ولفظه ، دون رجعة !!

« **تشيكوف** » كاتب واقعى ، وربما لم يستطع كاتب مثله ، أن يعبر بهذا القدر من الصدق عن الواقع

وجوهره ، بكل ثقله وصوره . وفى تقديم أعمال « **تشيكو ف** » فوق خشبة المسرح ، يجب أن نعثر له عن حلول لمهمة اساسية . وهى أن يكون التفسير واقعيا وغير مادى فى الوقت نفسه . وأن يقدم هذا المسرح رؤى للأشياء ، ليس فقط بشكل حدسّى ، ولكن أيضا من خلال الحقيقة التى تنبثق من أطر تلك الأشياء تلك الأشياء التى تمثل لدى كاتبنا — كما هـو معروف — مختلف المـواد ، والأشجـار ، وأعمدة التلغـراف ، وغيرها من الأشياء التى تحوى داخلها طبيعة الحركة المسرحية . والتى تبرز بدقة ما هو موجود بداخلها ، فى لحظتها المرئية الآنية .

ويبدو هذا جليا وواضحا فى ملاحظات « **تشيكوف** » التى يدونها عـلى هامش حـواراته المسرحيـة وداخلها ، وفى عدد من تعريفاته عن الفن والمسرح . ونحن نعثر كذلك على هـذه الملاحظـات فى مسرحياتـه ورسائله . فمطـالب « **تشيكوف** » التى يستعرضها فى مسرحياته تبدو منذ الوهلة الأولى زاخرة بالواقعية التى تصل عنده إلى درجة الاستحواذ والتسلط « **فتريجورين** » يـرتدى بنطلونا مخططا وحذاء مستعملا . ويدخن « السيجار » بطريقة خاصة به . أما « **فونيتسكى** » فيعلق على رقبته رابطة عنق جميلة « جميلة جدا » . وأصحاب الأراضى عليك أن تتفهم طبيعتهم تماما . فهم يرتدون أفضل منك يا سيدى ، بل أفضل منى ... أستـروف » يصفر بـلا توقف . العم ثانيا يشكو دائما واستروف يصفر بـلا توقف . » وعندما يتحدث تشيكوف عن مسرحية « بستان الكرز » أثناء كتابته لها ، يصف البيت بأكمله . وبداية من الدور الأرضى ووصولا إلى معرفة الطريقة التى بنى من خلالها هذا البيت .

ومـع ذلـك فعنـدمـا يخـرج « **ستانسلافسكى** » هذه المسرحية « بواقعية رائعة مكتملة » يحتج « **تشيكوف** » قائلا : « إننى لم أكتب هذه المسرحية بهذه الطريقة . ليست هذه الشخصيات هى شخصياتى »

وفى عرض مسرحى آخر « لبستان الكرز » قبل موت « **تشيكوف** » بستة أشهـر ، يصرخ « تشيكوف » فى رسائله :) « شىء وحيد بمقدورى قوله « لقد سرق » « **ستانسلافسكى** » مسرحيتى [...] لكى يكون الأمر على هذا النحو المشين » إنه لم ير فى إخراج « **ستانسلافسكى** » فضيحة فقط ، بل كان يؤكد : « أن ذلك الشخص — ويعنى المصلح المسرحى الـروسى الكبـير « **قسطنطـين ستانسلافسكى** » — أراد أن يجعل من **بستان الكرز** » دراما مأساوية بالقوة ، بينما هى فى حقيقة الأمر كما يراها « **تشيكوف** » كوميديا . بل هى فارس من الفارْسات الصارخة ! »

ولم يستطع أى مخرج أن يرضى « **تشيكوف** » لقد أراد أن يظهر فوق خشبة المسرح تفاصيل ذلك الذى يراه ، ما يحدث حول شخصياته وداخل دائرتهم ، أن يكونوا كما هم فى الواقع ، ويعنى هذا - كما هم بجلودهم الحقيقية أكثر من كونهم صورة تعكس خياله « وفى ذلك الوقت كان « **تشيكوف** » يهتم كثيرا بالمناخ والإيقاع العام للعمل ككل . كان يستحيل إرضـاء « **تشيكوف** » ولكن لم يكن من الصعوبة فهم ما يعنيه ، لقـد أراد البساطـة المبالـغ فى بساطتها ، والدقة المبالغ فى دقتها ، كما أراد التخلص من مختلف صور وأشكال « **الالتزام الحرفى** » ولذلك كله من الضرورى قراءة مسرحيات « **تشيكوف** » وفهمها من خلال حالتها البروتستانتية — حالة الجذب الروحى ، وبالشعور الكامل نحو إبراز - غير قليل أو كثير ما يمس فقط

الزمن الإنسانى فى متغيراته . يستلزم ذلك تمرينات « تنسكية » يمتزج بها قدر هائل من الزهد ، تلك التى تعد شاهد عيان على الفن . ويلزم لذلك الأمر تحرير النفس مِن جميع الإلزامات والتوقعات والإرهاصات والإثارة الدرامية ، ثم تأتى البقية الباقية بدورها بفضل الوصول إلى تلك الحالة .

وعن **تشيكوف** » نشرت المجلة الأدبية المعبرة عن لسان حال المعهد الدولى للمسرح : (Le Theatre Dans le Monde) تصريحـات لمخرجين من مختلف الدول ، اطلعت فيه من خلال ورقة استطلاع فنى على آرائهم حول الطريقة المثلى لتقديم « **تشيكوف** » ؟ ! ، ويفهم التساؤل على هذا النحو : هل نسعى فى تقديم تشيكوف اتباع أسلوب « **مسرح الفن** » بموسكو ، أم بأسلوب آخر ؟! وإذا كان ثمة أسلوب آخر فما هو ؟!

إن سؤالا كهذا قد يثير شعورا بالاستخفاف عند « **تشيكوف** » أكثر من شعوره بالدهشة !! .. ويمكن أن تكون الإجابة المقترحة التى نحن بصددها ، هى ما كتبه « **تشيكوف** » نفسه فى إحدى فقرات مذكراته : « كلما كان الفلاح غبيا ، كلما استمع الحصان إلى اوامره أكثر » ، ويعنى هذا أنه كلما قل الاهتمام بالأسلوب ، كلما كان المسرح / الحصان أكثر تأثيرا وإبداعا ، واقترب أكثر نحو الكمـال الفنى . فالأسلـوب هـو النتيجة ، وليس نقطة البداية . إن طرح القضية على هذه الصورة يبرهن لنا على أن عدم فهم أساسىّ قد نشأ من بين عارفى المسرح و« **تشيكوف** » نفسه : « كلا !! ـ ليست الطبيعة ولا الواقعية ـــ يستطرد تشيكوف ـــ مجرد شىء ينبغى لنا أن نضعها بالقوة داخل اية اطر ! »

رسالة دمشق

كنوز تراث المهجر العائدة

اقيم اخيراً بمكتبة الاسد فى دمشق معرض كتب أدب الاغتراب ، الذى ضم مجموعة كبيرة وهامة من تراث أبناء الوطن فى المهجر ، سواء ما حملوه معهم من كنوز الكتب المختلفة مطبوعة ومخطوطة ، او ما انتجوه هناك من كتب وجرائد ومجلات ، كانت كلها فى طريقها إلى الضياع .

إن مرور الزمن كان يؤكد اهمية هذا التراث وخطورته ، كما يؤكد كذلك الخوف من فقده إذا لم تبذل الجهود الجادة فى سبيل العودة به إلى الوطن ؛ ذلك أن كتب التراث الآن لم تعد لها اهميتها التاريخية فحسب ، وإنما أصبح لها كذلك اهمية تجارية ، حيث تقتنى هذه الكتب الآن وتدفع فيها مبالغ طائلة ، تماماً كما يحدث بالنسبة للوحات الفنية ، وفى حالتنا هذه فإن تعرّض هذه الكنوز للضياع اكثر احتمالاً ؛ إذ تحاول جهات مشبوهة ومؤسسات كثيرة أن تبعثر هذه الكنوز .

وقد تحمل عبء هذا العمل الوطنى الأستاذ عيسى سلامة الذى عاش فى المهجر منذ عام ١٩٥٠ وتجول فى تلك البلاد الغربية ورأى بعينيه كيف يتسرب هذا التراث ، وكيف تباع الكتب والمخطوطات التى لا تقدر بثمن فى صالات المزادات هناك ، تباع هذه الكتب بثمن بخس دراهم معدودة ، لأن البائعين من ابنـاء وأحفاد المهاجرين الأول لا يتكلمون العربية غالبا ، ولذلك فهم لا يعرفون قيمة ما يملكون .

وهكذا كان الرجل أن يطوف فى بلاد أمريكا اللاتينية سائلاً عن الأسر العربية التى تملك كتبا أو مجلات أو مذكرات ، وكان عليه أن يوقظ إحساس أبناء العرب فى المهجر بأهمية هذا العمل الخطير ، وكان بالطبع يجد بعض العنت فى رحلته هذه ، فهناك من أهملوا هذه الكتب ووضعوها فى أماكن منسية فى بيوتهم كان عليه أن يبحث عنها بنفسه ، وهناك من لم يدركوا قيمة ما يقوم به الأستاذ سلامة وعاملوه بجفاء .

ولكن كان هناك ايضا هؤلاء الناس الذين لا يزال حب الوطن جذوة مشتعلة فى قلوبهم لم يطفئها مرور الزمن ، والذين عرفوا أن حياتهم ممتدة ومتصلة فى هذا التراث ، فكانوا يساعدونه ويجمعون له الكتب ويعرفونه بالأسر العربية .

وقد سهّل جهد الأستاذ سلامة إلى حد ما أن الرجل عاش فى سوريا أولاً ثم هاجر ، وأنه يعرف خمس لغات إلى جانب اللغة العربية ، وقد تأثر من مشاهد ومواقف كان يظن أنها مستحيلة ؛ فحين عرض على زوجة الشاعر المرحوم ميشيل مغربى فكرته ، بكت من شدة الفرح ، وقالت له : إنك تنقذنى الآن من الدوامة التى أعيش بها ، فأنا لا أريد أن تباع هذه الكتب هنا حيث لا يعرف أحد قيمتها ، قيمتها الحقيقية أن تكون فى سوريا وأن تقرأ هناك .

وهناك صورة أخرى تعكس الروابط القومية فى المهجر ؛ ففى مدينة سان باولو تقيم تسع عائلات من آل البندقى ، وحين علم هؤلاء بمشروع جمع الكتب الذاتية لإرسالها إلى سوريا تحمسوا ، وقدموا كل ما عندهم من كتب ، ليس هذا فحسب ، بل قاموا أيضا بحضّ العائلات العربية الأخرى لتقديم كل كتاب مطبوع باللغة العربية ، وكان من نتيجة هذا الجهد المخلص أن توفرت للأستاذ سلامة كتب شفيق وفوزى ونبيه معلوف .

أما المتاعب الحقيقية لهذا العمل فهى أنه لا توجد مكتبات للكتب العربية فى أمريكا اللاتينية ، وكذلك لا يعرف الكثيرون هنا – وقد بُعد بهم العهد عن اللغة الام – أين توجد تلك الكتب العربية .

ولذلك كان الأستاذ سلامة يتحين الفرص ليدخل المزادات ويشترى ما يستطيع شراءه ، أما اغلب الكتب والمخطوطات فقد تبرع بها اصحابها حتى تحيا من جديد فى دمشق ، وفى معارض أخرى بالوطن العربى ، نعرف منها مدى ارتباط المهجريين بأوطانهم وحبهم للغتهم ، وإنتمائهم لأرضهم مهما غربهم السفر .

اعمال فنية تحلق فوق الواقع :

اقيم فى صالة العرض فى حلب معرض للفنانة شذى دبسى ، ضم أعمالاً فنية متميزة ، كما احتوى المعرض على أعمال – يدوية مثل صناعة السجاد والمفارش والزهريات .

والفنانة دبسى خريجة كلية التجارة – وليس الفنون – وهى تمارس أعمالها الفنية هاوية ، وهى تقول إن عملها لا يتعارض مع هوايتها التى بدأت منذ الصغر ، حيث كانت تقوم بتزيين أبواب المنزل وجدرانه ، وقد لفتت اعمالها المبكرة انتباه صديقاتها ثم زوجها الذى شجعها وساعدها .

وإذا كانت اعمالها الفنية غير مألوفة ، فهى تقول إن على الفنان أن لا يقتصر عمله على النقل الفوتوغرافى من الواقع ، بل عليه أن يضيف إلى هذا الواقع ويحلق فوقه بخياله ليتم له الإبداع الحقيقى .

ولم يكن الأمر سهلاً بالنسبة للفنانة دبسى ، فقد استغرق إعداد هذا المعرض عامين كاملين ، كانت تعمل فيهما بشكل يومى تقريباً .. ولكن بحيث لا يتعارض هذا العمل مع عملها فى المنزل .

رسالة تونس

فتحى أبو العينين

نحو نظام ثقافى عربى جديد

منذ البواكير الأولى لمحاولات النهوض العربى الحديثة فى القرن الماضى، وحتى الآن، والمسألة الثقافية تطرح نفسها على الأجيال المتتالية من المفكرين والمبدعين. وفى فواصل زمنية معينة، وإبان ازمات حادة ومحن واجهها المجتمع العربى، وفى أعقاب الأحداث والوقائع الكبرى، كانت التساؤلات حول واقع الثقافة العربية والمشكلات والعقبات التى تقف دون تطويرها تضغط بإلحاح على مراكز التفكير والتأمل والإبداع فى العقل العربى. وفى كل مرة، ودائما، كانت التحديات (الداخلية والخارجية) ماثلة، تعلن حضورها كمتغير مركزى فى امتحان الإجابة على هذه التساؤلات التى كانت تتشعب لتشمل الأنا، والآخر الماضى، التراث، الحاضر المأزوم، والمستقبل الممكن.

وإزاء ما شهدته الساحة العربية مؤخرا من أحداث جسيمة ذات أبعاد عميقة ومتنوعة، كان من الطبيعى أن نجد فرقا من المفكرين والباحثين وقد استنفرت طارحة السؤال القديم المتجدد حول الثقافة العربية : واقعها ومستقبلها. فتعقد المؤتمرات والندوات، وتدور النقاشات، وتتبلور بعض الأفكار، وتقدم طروحات، وتتناقض الآراء أو تتماثل، ويظل السؤال مفتوحا عن الهوية والمعنى والممكن والمستحيل.

ويمكن القول أن هذه الندوة التى نعرض لها تعد حالة استنفارية ضمت مجموعة من الأساتذة الباحثين الذين جمعهم هدف مشترك هو استقصاء حالة النظام الثقافى العربى : واقعه الراهن وصورته المستقبلية. فإذا كان المنتدون هم من بين المشتغلين بالسوسيولوجيا، فالمتوقع أن يكون الخطاب على درجة من الشمول والعمق، يُعالق بين الثقافى والاجتماعى والسياسى، ويرصد الأمور من منظور أكثر رحابة.

عقدت الندوة فى مدينة صفاقس كبرى مدن الجنوب التونسى فى الفترة من ٢٢ ــ ٢٤ يولية ١٩٩١، ونظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مهرجان صفاقس الدولى، وقدمت فيها تسع

مداخلات رئيسية كانت محاورها كالتالى :

١ ــ ملاحظات حول شعار « نحو نظام عربى جديد » (مسعود ضاهر)

٢ ــ نظام اللاّ نظام الثقافى العربى (الطاهر لبيب)

٣ ــ نحو ثقافة ديمقراطية : ملاحظات وهوامش أولية (عبد الباسط عبد المعطى)

٤ ــ الأزمة الثقافية ومستقبل المجتمع المدنى العربى : جدل التنوير والتحرر (السيد يسن)

٥ ــ من ثقافة السياسى إلى ثقافة المجتمع المدنى (على الكنز)

٦ ــ أفكار حول استراتيجية لتنمية الثقافة العربية (رياض الزغل)

٧ ــ المشروع الثقافى العربى ومستجدات النظام العالمى (دارم البصام)

٨ ــ أسئلة الثقافة العربية (محمد حافظ دياب)

٩ ــ الإبداع الأدبى وتطوير الثقافة العربية (فتحى أبو العينين)

والمستهدف فى هذا التقرير ليس هو إجراء تقييم دقيق لأعمال هذه الندوة ، وإنما هو عرض موجز لأهم القضايا والطروحات التى انطوت عليها المداخلات الرئيسية ، وطبيعة التشخيصات والأستبصارات المستقبلية التى قدمها المنتدون .

أولا : بينما لم تهتم بعض المداخلات ببسط معنى محدد لمفهوم « الثقافة » ربما استنادا إلى أن هذا المعنى صار معروفا ، وبينما انطوت بعض المداخلات على معنى يقصر الثقافة على ما ينتجه المفكرون والمبدعون (الأدباء ــ الكتاب ــ الباحثون .. الخ) أى بوصفها منظومة رمزية من معارف وآراء وتمثلات وعقليات (دياب) ، وباعتبارها تضم إلى جانب الثقافة الرفيعة (الفنون والآداب والفلسفة) مجمل الأعراف والمعايير ورؤى العالم وأساليب الحياة فى مجتمع ما (يسن) وكل ما يدخل فى نطاق الأساليب المعيشية والإنجازات الحضارية لدى شعب من الشعوب . وهذا المفهوم الذى يتجاوز الثقافة بمعناها النخبوى إلى معناها الأوسع ، يسمح بتبنى ما ذهب إليه بعض المفكرين (جرامش مثلا) من أن كل إنسان يعد مثقفا باعتبار ان له أسلوبا معيشيا معينا وطريقة فى الحياة ، ويستحوذ على معرفة ، ويتصرف وفقا لموجهات سلوكية وقيم معينة ، غير أن هذا لا يمنع من الحديث عن « المثقف الخاص » (أبو العينين) أو « المفكر » (رياض الزغل) ، وهو الشخص الذى ينتج فكرا أو فنا أو أدبا ، أى يقوم بعمل إبداعى يعبر فيه عن رؤية للعالم تميز جماعة ما أو فئة ما من فئات المجتمع . واهتمت بعض المداخلات بتحديد بعض الخصائص الهامة التى تسم الثقافة ، وأهمها الاستمرارية ، والارتباط العضوى بهياكل الواقع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والإدارية ، والصراع ، خاصة بين الثقافة المهيمنة والثقافة المضادة بما لكل منهما من ارتباطات وعلاقات مصلحية وأيديولوجية .

ثانيا : ثمة مداخلات ثلاث (ضاهر ؛ عبد المعطى ؛ لبيب) انطلقت من الإحالة إلى عنوان الندوة والرغبة فى عقد حوار معه ، وإنضاج بعض الأفكار المتعلقة بحالة « النظام الثقافى العربى » وفى حين سعت مداخلة ضاهر إلى تحديد إطار عام لشعار الندوة ذى الطابع الاستشراقى ، انطلاقا من تشخيص طبيعة الموقف الراهن للثقافة العربية ، اهتمت مداخلة عبد المعطى بتحديد بعض الإيحاءات التى يحملها هذا الشعار ، واتخذت مداخلة (لبيب) طابع النقد المستند إلى تحليل دلالات اللغة

واستخداماتها لدى العقل العربى .

فى مداخلة ضاهر تأكيد على أن استشراف نظام ثقافى « عربى » « جديد » يمثل تحديا فى ضوء التحولات العاصفة الجارية على مستوى العالم : انفجار معرفى ؛ ثورة اتصالية هائلة : تقدم تقنى ؛ تشابك أنظمة سياسية كانت حتى وقت قريب متصارعة ؛ تشكل ثقافة كونية ذات قدرة عالية على اختراق الثقافات المحلية والتأثير فيها . فكيف فى ظل هذه الشروط تتأكد « عروبة » نظامنا الثقافى و « جدته » سؤال يواجه شعار الندوة ويفجر العديد من القضايا والمعضلات . وتبدأ مداخلة (عبد المعطى) بمحاولة إماطة عما يمكن أن يكون موجودا من مشاعر ودوافع وراء صياغة عنوان الندوة الذى يثير هموما علمية وذهنية وسياسية . فقد يوحى العنوان برغبة فى القطيعة مع راهن الثقافة العربية ، أو تجديده أو تبديله ، وقد يوحى باليأس من فشل الحال الثقافى فى إنجاز مهام النهضة ، وقد يوحى بحالة مرتبطة بسفر الهزائم العربية المتكررة التى طالت الحياتى واليومى . ومن ناحية أخرى يبدو العنوان متزينا فى ثوب رومانسىّ قد يحجب عنا أشياء كثيرة . مما يجعلنا نقفز على الواقع الثقافى العربى ونتغافل عن ديناميانه ومقوماته التاريخية ، وإمكانيات الوعى بعوامل وعمليات هامة وضرورية عند استشراف أى مشروع ثقافى عربى .

أما (الطاهر لبيب) فيشير إلى صياغة عنوان الندوة باعتبارها تجسيداً لما أسماه النزوع « النحوى » عند العرب أى التحدث عن « نحو » و « من أجل » .. الخ وهو نزوع مشحون بغائية غير محددة وغير علمية ، وبالتالى غير منتجة . ويتساءل لماذا يصر العرب فى كثير من صياغاتهم على أن يكونوا دائما « نحو » ..؟ هل لأن ذلك يخلق لديهم شعورا بأنهم متجهون نحو هدف ما ؟ أم لأن فى ذلك طمأنة للذات ووهم بالإرادية ، أى بأن المرء مخير وله إرادة فاعلة محليا وعالميا ؟ هذه « النحوية » على ما يرى لبيب — لم تنتج فكرا محفّزا ، وكل ما تفعله هى أنها تحمل (وتحتمل) العديد من الإسقاطات والأخيلة . لقد صار المثقف العربى واهما بأنه يمتلك المعرفة اليقينية وبأنه يمكن أن يساهم فى كل شىء : التغيير ، والتنمية ، والثقافة ، وكل ما هو جديد وأغفل حقيقة الحدود الواقعية والموضوعية لحركته ، وهذه حالة تجسد أزمة حقيقية ومستمرة ؛ بدليل أن العرب يعيشون مجتمعا انتقاليا طالت فترة انتقاله .، وفى سياق الإحالة إلى عنوان الندوة يطرح (لبيب) سؤالا جديدا عن مدى مشروعية الحديث عن « نظام » عربى ، سواء كان هذا النظام ثقافيا أم غير ذلك إن ما هو قائم واقعيا — فى نظر (لبيب) هو ضرب من الفوضى أو التسيب إننا نجمع أشياء متناقضة ومتناثرة ونضعها فى وعاء واحد لنطلق عليها إسم « نظام » أليس هذا هو نظام اللا نظام ؟ ولقد تلقى عدد من المتداخلين فى الندوة هذا الطرح من جانب (لبيب) باعتباره رؤية تشاؤمية للحال العربية الراهنة ، أما هو نفسه ، وإن لم ينكر ذلك كلية ، فقد رأى أن مثل هذا الطرح ضرورى ونحتاج إليه لاستفزاز العقل .

ثالثا : حرصت بعض المداخلات على التنبيه إلى أنه بالنظر إلى طبيعة الظاهرة الثقافية من حيث تعقدها وانطوائها على عناصر الصراع والتداخل والتشابك ، فإن مقاربة المسألة الثقافية العربية — وهى مسألة مثقلة بعوامل عدة متنوعة الطوابع والأوزان والاتجاهات — تعد أمرا محفوفا بالصعاب والمحاذير .

فدياب يشير فى مداخلته إلى امتداد والنغام حواريّة التراث والتاريخ والاجتماع فى الثقافة العربية ، وإلى سعة مدارها وتمفصله داخل فضاءات يتشابك فيها : الشعبى بالرسمى الشرعى بالمدنى ، القطرى بالقومى ؛ العقلى بالنقلى ، الشفاهى بالكتابى ، الثابت بالمتحول ، الأثيل بالدخيل ، على اختلاف المرجعيات والرموز وأساليب التداول . وفى مداخلة (أبو العينين) تأكيد على أن إشكالية النهضة العربية الحديثة التى احتل سؤال الهوية فيها مكان الثورة ، هى نفسها إشكالية الثقافة ، باعتبار أن سؤال الهوية هو سؤال الثقافة تحديدا ، أو أن الثقافة هى اللباس الذى تتزيّا به الهوية وتتجلى فيه ، ومن هنا يصير البحث فى سؤال الثقافة وتعريفاته بحثا فى سؤال

النهضة بكل ابعاده ، وعلى اختلاف المناحى التى إتخذتها جهود المفكرين ومشروعاتهم النهضوية المشبعة بنظريات ومؤشرات وأيديولوجيات متماثلة أو متباينة .

فإذا كانت هذه المشروعات نفسها ، وما وراؤها من افكار ، هى جزء من الثقافة العربية ذاتها ، فإن ذلك يبرز مدى تعقد الظاهرة وتعدد أبعادها .

رابعا : ثمة إشارات رافضة ، أو ناقدة ، أو مُقوِّمة لما قدمه الفكر العربى من تحليلات للخال الثقافية العربية . فالطاهر لبيب يرى أن الغالبية العظمى من مفكرينا قد اتجهت إلى خلع معنى على كل شىء وإسناد دلالات لكل شىء حتى لما هو لا وظيفى وما هو غير ذى معنى . فهل نحن بالفعل لدينا أنساق فكرية كبرى ، يمكن استنباط معان متسقة لعناصرها وأى رباط يربط بين عناصر النسق العربى ؟ هل هو اللغة ؟ وبأى معنى ؟ إننا نتكلم لغة واحدة من المحيط إلى الخليج ، ولكنا نعيش مرجعيات وازمنة مختلفة بدليل أن كل واحد صار بإمكانه أن يفتى كما يشاء فى أى موضوع فالسوق مفتوحة بحيث اصبح لدينا مفكرون ولكن بلا فكر ، أى بلا نظام فكرى يمكن مقارنته مثلا بالنظم الفكرية القائمة هناك ، فى أوروبا نحن لدينا مفكرون ينتجون أفكارا ولكنهم لا ينتجون « فكرا » أى لا يشكلون نسقا تتراكم فيه المعرفة ، ويتفاعل مع الفكر العالمى . ويشير (عبد المعطى) فى احد هوامش مداخلته إلى المفارقات التى تميز البدائل التى طرحها المفكرون للمشروع الثقافى العربى .
ويمكن ملاحظة تلك المفارقات فى

اللجوء إلى قائمة من (الينبغيات) المستندة إلى نماذج جاهزة (ليبرالية أو تقدمية أو إسلامية أو قومية عربية .. إلخ) دون السعى نحو تجديد تلك النماذج أو معرفة أسباب عدم فاعليتها ؛ وفى الممارسات النقدية التى تجنح إلى التشاؤم أو تركز على ما هو سلبى ، مما يجعل الإرادة العربية محاصرة ويضفى شيئا من

العبثية على كل تصور لبديل مستقبلى ؛ وفى الاتجاهات المفرطة فى الإدانة عند نقد السلطة فى مقابل رهان رومانسى على الجماهير يتجاوز خصوصية الأزمنة والأمكنة والمواضع والمواقع على الخريطة العربية ؛ وفى الاتجاهات المفرطة فى تبرير تصرفات السُّلطة السياسية والثقافية والإلقاء بالملائمة على الجماهير بدعوى تخلفها وتسيبها القيمى والأخلاقى أما السيد يسن فيعرض لنموذجين من نماذج الفكر العربى التشخيصية ، اولهما تشخيص أنور عبد الملك الذى يركز على مسئولية الظروف الدولية (خاصة محاولات النظام الراسمالى العالمى إجهاض محاولات النهضة العربية) فى إحداث الأزمة داخل البنية الاجتماعية والثقافية فى المجتمع العربى ، وثانيهما تشخيص

برهان غليون الذى يركز على مسئولية العوامل الداخلية التى وصلت فاعليتها إلى أوجها فى عام ١٩٦٧ فى انهيار التوازنات الاجتماعية والإقليمية مما افضى إلى العودة الى عصر الأزمة المفتوحة التى شملت الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والثقافى . ويذهب (يسن) إلى أن وجهة النظر الصحيحة تقتضى التركيز على التفاعل بين العوامل الداخلية عند تحليل الحال الراهنة للثقافة العربية .

خامسا : تكاد تجمع مداخلات الندوة على أن أية محاولة لاستشراف نظام ثقافى عربى جديد ينبغى أن تنهض على أساس تحليل وتشخيص النظام الثقافى العربى الراهن ، وهذا أمر منطقى . ومنطقى وبديهى كذلك أن تتعدد زوايا النظر إلى المسألة الثقافية العربية . وبالتالى تتعدد وتتنوع الجوانب أو الأبعاد التى تركز عليها المداخلات فى حالة التحليل والتشخيص . والملاحظ أن التعبير الذى تواتر فى معظم المداخلات لوصف حال الثقافة العربية الراهنة هو تعبير « الأزمة » وإن كان البعض قد استخدم تعبير « المأزق » . وفى بعض المداخلات تشعب الحديث عن الأزمة ليصبح حديثا عن أزمات . وقد اهتمت مداخلة السيد يسن بتعريف الأزمة . بالاستناد إلى رأى الفيلسوف والمفكر الألمانى (هابر ماس) الذى قال إنها — أى الأزمة — « **تظهر حين لا يعطى نسق اجتماعى سوى إمكانيات قليلة لحل المشكلات التى تواجهه ، بما لا يسمح باستمرار وجود النسق** » وفى تحديد لمنهجية الأزمات الثقافية يؤكد (يسن) على ضرورة البدء بتحليل العلاقة بين الثقافة وبناء القوة فى المجتمع وتحديد الوظائف المعينة للثقافة والتى تهدف أساسا إلى الحفاظ على عملية إعادة الإنتاج وعلى أنماط الإنتاج السائدة . وفى ضوء هذا التحديد يمكن القول أن المجتمع العربى قد وصل إلى نقطة يتضح عندها أن النسق الثقافى عاجز عن القيام بوظائفه أى بمد أعضاء المجتمع بتبريرات لشرعية نمط الإنتاج والتوزيع السائد ؛ وببنية دافعية تربط بين هوية الفرد ونمط الإنتاج السائد ؛ وبتفسيرات رمزية للحدود الطبيعية للحياة الإنسانية . وبالتالى فنحن نواجه الآن أزمة ثقافية متعددة الأبعاد . أما التوصيفات والتشخيصات التى قدمتها المداخلات للحال الراهنة للثقافة العربية ، فيمكن إجمالها فيما يلى :

١ — النظام الثقافى العربى الراهن يتسم بالتخلف ، وبالغفلة العمدية عن الحقوق الأساسية للمواطن العربى ، وهو نظام تسلطى قائم على ضرب الديمقراطية ، تابع للمراكز الثقافية الإمبريالية ومخترق من الداخل بمجموعات كبيرة من المدافعين عن السلطة والطوائف والمذاهب ، وثقافة التبرير المسيطرة اليوم هى فى جوهرها ثقافة ماضوية ، سكونية ، تسلطية ، يقينية ، يروج لها « المثقف المستريح » المستفيد من الخدمات والمكاسب والنفوذ (مسعود ضاهر) ولعلنا نلاحظ أن هذا الوصف لا يحدد الخطوط الفاصلة بين النظام الثقافى والنظام السياسى ، ربما لأن الواقع يختلط فيه السياسى بالثقافى ، أو بالأحرى كما أوضح (على الكنز) فى مداخلته ، يهيمن فيه السياسى على الثقافى ويتعامل معه بمنطق المنع والقمع ، والترهيب والترغيب .

٢ — الثقافة العربية رهينة حالة من التوتر والتخلف تعيشها منذ حوالى ربع قرن ، سببها ممارسات تهدف إلى تكريس تطور غير متكافىء بين المركز الثقافى العربى (مصر — الشام — العراق) وبين الهامش الخليجى ، وتتمثل فى تمويل أشكال مشوهة من

الثقافة الدينية ومحاولات (أسلمة) العلوم الاجتماعية وفق تصور دينى محدود ومعين ، والعمل على تكريس عروبة (متميزة) عن عروبة المركز القديم ، وإغراء المفكرين العرب وتشويه ممثلى الحداثة والعلمانية والاشتراكية ، وإنشاء متعجل لبنى ثقافية شكلية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هناك تأثيرات المتروبول الناجمة عن تكريس المشروع الاستيطانى الصهيونى ، والنفوذ الأمريكى المتغلغل فى كافة المجالات من مؤسسات النشر إلى الأفلام والأطعمة المعلبة والكوكاكولا ، إلى مجال الكتّاب وكبار الموظفين . ولهذه الممارسات كلها أثرها السالب على الحركة الثقافية فى الوطن العربى ، « لأنها استحدثت نوعا من الحالة المعرفية لدى الجماهير ، تقوم من الناحية السوسيو ــ سيكولوجية على الانصياع والانقياد والميل إلى الدوجما ، وتحطم فيها بهاء الأسئلة وإمكانيات الابتداع وملكة النقد واستلهام البدائل (محمد حافظ دياب) .

٣ ــ تواجه الثقافة العربية مجموعة من المحددات والمعضلات التى تعوق من إمكانيات التطوير النوعى لهذه الثقافة . ويبرز فى هذه المحددات والمعضلات مجموعتان ، تتعلق المجموعة الأولى بالظرف الدولى حيث تشهد خريطة القوى العالمية تبدلات هامة ، ونفاذا مؤثرا لنظام إعلامى دولى تدعمه تقنية عالية ، ومحاولات مخططة تهدف إلى تدريب الوجدان العربى على القبول بالهيمنة الثقافية من جانب هذا النظام على المجتمع العربى وعلى الرضا بأدوار محدودة ومرسومة من قبل ما سكى الخيوط هناك : عبر الأطلنطى . أما المجموعة الثانية فتتعلق بالعوامل الداخلية العربية والتى اهمها أسلوب التعامل مع المواطن العربى الذى ينظر إليه من منظور الشرطى أو المدعى أو الوصى أو النائب ، وأحيانا من منظور الادعاء باسم المجتمع . وهو أسلوب يحاصر المواطن ويقمعه ويكرس صيغ الهيمنة عليه . وهناك بعد آخر فى حياتنا الثقافية ، وهو ما يمكن تسميته « فولكلور الهزيمة » ، أى العناصر والممارسات الثقافية التى تخفف من وطأة الهزيمة وتبرر وقوعها ، وتحولها إلى مادة للاستهلاك بالنكتة والإشاعة والنوادر .. إلخ ، وهذا البعد يمثل تحديا حقيقيا لأن فولكلور الهزيمة هذا يعيد إنتاج الهزيمة ويمدد فترات وآجال تأثيراتها الوجدانية (عبد الباسط عبد المعطى) .

٤ ــ رغم تعدد وتنوع الثقافات العربية ، بحكم تعدد وتنوع البيئات والأقاليم والبنى الاجتماعية العربية ، إلا أننا يمكننا التمييز بين ثقافة مهيمنة هى ثقافة النظام العام والطبقات والجماعات والعائلات الحاكمة ، وهى ثقافة تنزع إلى التشديد على التقليد وتبرير النظام القائم فى المجتمع ، وهى فى طابعها العام غيبية سلفية ؛ وثقافة مضادة تتسم بكونها مقاومة للتقليد ساعية نحو إحداث تغيرات جذرية فى الحقل الثقافى وفى الفضاء المجتمعى عامة . وكلتا الثقافتين : المهيمنة والمضادة ، تواجه مأزقا . والثقافة المهيمنة ينبع مأزقها من فشل النظم العربية فى تقديم حلول ناجعة لمشكلات التخلف ، ومن ممارسة تلك النظم ، بالتالى للقمع ، بمختلف أشكاله ولجوئها إلى تغييب وعى الناس بتسييد الفكر المسطح والغيبى واللا عقلانى . أما الثقافة المضادة فيتمثل مأزقها فيما يواجهه حاملوها من توزع بين مسئولية تطوير روح المقاومة ، وبين مواجهة أساليب الرقابة والتربص والقمع ، وبين

التغلب على حالة العزلة السائدة بينهم وعجزهم عن التواصل الدائم عبر حدود تجعل هذا التواصل أمرا صعبا ، وبين محاولة العمل فى إطار استقلال نسبى عن المؤسسات المدعمة للثقافة التبريرية والثقافة المهيمنة (أبو العينين) .

٥ ـ تتجادل وتتشابك فى الأزمة الثقافية العربية الراهنة أزمات ثلاث الأولى أزمة الشرعية ، فالنظم الجمهورية التى أسست شرعيتها منذ الخمسينيات على شعارات الثورة والاستقلال الوطنى والعدالة والتنمية ، قد انتهى نضالها بهزائم فادحة ، حيث أثبتت فشلها فى الحفاظ على الاستقلال الوطنى ، وفى التنمية وفى تحقيق الديمقراطية والمشاركة السياسية ، فضلا عن عجزها فى مواجهة التهديدات المواجهة للأمن الوطنى والقومى ، وبالتالى صارت تواجه مشكلة تآكل شرعيتها ولجأ بعضها إلى استراتيجية القمع المباشر أو استراتيجية التعددية السياسية المقيدة . أما النظم الملكية القائمة فتتوزع ردود أفعالها بين فتح المجال أمام التعددية السياسية ، واللجوء إلى الديمقراطية المقيدة ، أو سد الطريق أمام هذه الديمقراطية والإصرار على شرعية « التقاليد » وفى جميع الحالات فنحن بإزاء نمط من الدولة التسلطية فى الوطن العربى ، مشغولة بإنقاذ شرعيتها المتهاوية . وكرد فعل لممارسات الدولة التسلطية العربية ظهرت أنماط من الثقافات المضادة لها كالإسلام الاحتجاجى والتيارات الديمقراطية العلمانية المضادة للتسلطية . أما الأزمة الثانية فهى أزمة الهوية ، فقد أدى تعظيم معدلات الضبط الاجتماعى ، وممارسة وضع القيود أمام حركة الفرد فى المجتمع ، بحكم التنظيم الاقتصادى والنظام السياسى القائم ، إلى ازدياد معدلات الإحباطات الانفعالية ذات الجذور العميقة بدلا من الحد منها ، مما أفضى بالتالى إلى عدم الإحساس باليقين وعدم الاستقرار النفسى لدى جماعات متزايدة ، خاصة فئة الشباب التى بات يسيطر عليها شكل من أشكال « تشتت الهوية » ، وربما انعكست أزمة الهوية فى الصراع الحادث بين رؤى العالم فى الوطن العربى : فعلى المستوى السياسى هناك الرؤية التسلطية فى مقابل الرؤى الليبرالية التعددية ؛ والرؤى القومية فى مقابل الرؤى القطرية التجزيئية ، وعلى المستوى الثقافى هناك رؤى علمانية فى مقابل رؤى دينية سلفية .. الخ . ولا تتمثل الأزمة فى صراع هذه الرؤى فى حد ذاته ، بل فى طبيعة الصراع الذى تتحكم فيه غالبا الروح التعصبية وتحيط به الروح التسلطية أما الأزمة الثالثة فهى أزمة العقلانية العملية ، وهذه الأزمة فى نموذجها الغربى للفلسفة العقلية التى تنهض عليها مبادىء تنظيم الحياة والمجتمع فى الغرب ، والقائلة بأن المجتمعات الرأسمالية قادرة على تحقيق الضبط فى مجالات الحياة كافة : السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وبأن النمو لا حدود له ، وأن الطبيعة يمكن استغلالها إلى ما لانهاية . وحين ثبت خطأ هذه المقولات دخلت العقلانية فى أزمة عميقة صاحبتها أزمات الشرعية وأزمات الهوية فى الغرب ، وظهرت تحليلات ثقافية تدعو إلى صياغة جديدة لعلاقة الناس بالطبيعة وقد ساعد على تحاشى النتائج السلبية هناك أن صنع القرار يتم فى ضوء رقابة الرأى العام والصحافة وليس بواسطة حزب واحد تهيمن عليه مجموعة قليلة العدد أو بواسطة إرادة فردية لحاكم مطلق أما فى العالم العربى ، فقد تبنت النظم السياسية نماذج العقلانية العملية بكل سلبياتها ، وأدى الانفراد فى

اتخاذ القرارات، خاصة فى مجال التنمية إلى إحداث خلل وتشويه فى هذا المجال مما أفضى إلى المزيد من إفقار الجماهير، والانغماس فى مستنقع الديون وتبديد الثروة العربية . والنتيجة : حالة من حالات العجز الاقتصادى والضعف السياسى تعكس أزمة العقلانية العملية . إن هذه الأزمات الثلاث بما تفرزه من نظم تسلطية وتيارات ثقافية مضادة ورؤى متصارعة بتعصب وفقدان لقدرة الخطابات على تجديد نفسها ، وعدم الوعى بالمتغيرات العالمية والداخلية ، تطبع الحقل الثقافى بطابع الأزمة العام (السيد يسن) .

سادسا : فى مجال طرح أشكال بديلة ، جديدة أو متطورة للنظام الثقافى العربى الراهن ، تعددت وتنوعت الصيغ التى انطوت عليها المداخلات وتراوحت بين تصورات تكاد تقترب من اليقين ، وتحديدات للمرغوب والمطلوب ، وتعيين لأولويات هامة فى المشروع الثقافى العربى ، وتركيز على شروط بعينها . وتسجيل لاحتمالات تختلف من حيث إمكان وقوعها . فالطاهر لبيب يرى أن الأجيال السابقة تتوارى مرجعياتها ، والغرب يحرمنا من المعرفة ومن الأدمغة العربية المهاجرة إليه ، ويفرض علينا قيما جديدة ويبعث بخبراته للتأكد من أننا نكرس هذه القيم ، وأن الجيل الحالى هو جيل الاستسلام الذى جاء بعد جيل المقاومة وجيل التطبيع ، فأى نظام عربى يمكن أن يقيمه هذا الجيل ؟ ولعل هذه النتيجة تتسق مع المقدمات التى صدر منها (لبيب) . والنموذج البديل عند مسعود ضاهر هو « ثقافة التغيير » التى ينتجها « المثقف المشاغب » وهى ثقافة دينامية قابلة للتمايز ومقاومة للتعبد لثقافة الماضى التى تقود إلى السلفية . وعند عبد الباسط عبد المعطى ثمة أهمية قصوى فى إعطاء الأولوية لتأسيس ثقافة الديمقراطية تواجه التحديات وتسمح بتداول السلطة والأنماط الثقافية عبر المؤسسات الرسمية للثقافة والإعلام ، وتصوغ رؤية مستنيرة للتعامل مع التراث العربى . ويؤكد السيد يسن أن العرب فى حاجة إلى ثقافة عصرية . حية وفعالة ، وقادرة على استيعاب التناقضات والمعوقات الفكرية فى المجتمع العربى وتجاوزها ، وعلى التفاعل مع العالم المعاصر » . ويشدد (على الكنز) على ضرورة الإفادة من الحركة الحادثة والمتمثلة فى الانتقال من مركزية الدولة إلى مركزية المجتمع المدنى ، لأن ذلك سوف يدعم هدفا عزيزا بالنسبة للثقافة العربية وهو الانتقال من ثقافة السياسى إلى ثقافة المجتمع المدنى . ويطالب (رياض الزغل) بضرورة التسامح إزاء ظاهرة صحية وإيجابية وهى إختلافنا فى طرح المشكلات وفى الانتماء لمدارس فكرية معينة ، لأن ذلك يثرى الثقافة ويسهم فى بناء الحضارة العربية . أما (دارم البصام) ، فينبه فى إطار رؤية استراتيجية ، إلى أهمية أخذ مستجدات النظام العالمى فى الاعتبار عند الحديث عن مشروع ثقافى عربى ، وهذا يقتضى فهما جديدا للحاضر والماضى ، فقد نصل إلى مسلمات جديدة ونعيد النظر فى مسلمات كانت مستقرة ، وقد نكتشف أدوات جديدة وأفاقا جديدة لمستقبل ثقافى عربى .

ويرى محمد حافظ دياب أن مسار الحركة الثقافية العربية سوف يؤدى إلى عدة احتمالات مستقبلية أولها ، وهو الأكثر واقعية ، هو عدم إمكانية تجاوز القصور الثقافى الحالى فى ظل الظروف الراهنة ، وثانيهما ، اللجوء إلى علاجات وقتية بحيث يبقى محتوى القصور قائما وقابلا للانفجار فى أية لحظة ، وثالثها وهو الأخير ،

الخروج من الأزمة ، وهو احتمال لا يمكن تصور حدوثه خارج إطار جدل التغيير فى بنية اجتماعية تفجرها الصراعات الطبقية والقطرية المتعددة . وفى مداخلة (أبو العينين) تشديد على أهمية دور الأدب النقدى بما يحمله من رؤى للعالم فى الإسهام فى رفد العقل بالإمتاع ، وفى تجديد الوعى وتغييره ، وفى إغناء الحقل الثقافى والوجدان بروح النقد والتشجيع على ممارسته . إن هذا التعدد والتنوع فى التصورات والاحتمالات المطروحة يؤكد تعدد وتنوع زوايا النظر التى أشرنا إليها من قبل .

سابعا : مع تعدد التشخيصات والتوصيفات للحال الراهنة للثقافة العربية ، ومع تعدد وتنوع التصورات حول المشهد الثقافى العربى البديل ، يظل السؤال قائما حول الأسس التى يمكن أن ينهض عليها هذا المشهد البديل والآليات المنشطة له ، والفاعلين الاجتماعيين الذين يمكن أن يتولوا العمل على إيجاده . فى هذا الصدد يمكن القول أن مداخلات المنتدين قد أجمعت على ما يلى :

١ ــ أن أى مشروع ثقافى جديد لابد وأن ينهض على أساس إعادة الروح إلى المجتمع المدنى فى الوطن العربى ، لأن هذا المجتمع المدنى يكاد يكون قد دُمّر بفعل سلسلة الهزائم والانقلابات والتجارب التنموية الفاشلة والممارسات القمعية . ويكتسب المجتمع المدنى اهميته من كونه وعاء لتربية المثقف الديمقراطى ، ومن كون مؤسساته هى المجال الحقيقى لتطوير مضامين لثقافة الوحدة العربية ، وهى الإطار الذى يتيح الفرص للإبداع الثقافى المعرض للإحباط (ذكرت هنا حالات مثل الموسيقى والاغانى عند مارسيل خليفة والشيخ إمام وغيرهما ، كحالات من الممكن أن تتآكل فى غياب المجتمع المدنى) واذا كانت الدولة تعمل كجهاز سياسى ، فالمجتمع المدنى يعمل كنظام ديمقراطى بطبيعته لأنه متنوع ويقوم على مصالح المجموعات التى يضمها . وهو نظام قابل للحداثة ، فهناك مجموعات جديدة قابلة للبروز دائما ، وهناك إمكانية لاستخدام شبكات من العلاقات والاتصالات والعمل المشترك بين الجماعات لتنمية اهدافها وبلورة مصالحها (ضاهر ؛ عبد المعطى ؛ الكنز) .

٢ ــ أن نظاما ثقافيا عربيا جديدا لا يمكن تصوره بدون جهد تنويرى ثقافى يعمل على تأسيس رؤية عصرية للعالم ، علمانية ديمقراطية وقومية وعالمية ، تدرك أن عهد الانغلاق الثقافى قد انتهى ، وأن وعيا كونيا يتشكل الآن ، لن يؤدى بالضرورة إلى القضاء على التنوع الثقافى ، وإنما لابد وأن يترك طابعه على مسار التاريخ فى كل الدوائر الحضارية فى العالم . وإذا كنا نستشرف نظاما ثقافيا جديدا ، فلا ينبغى أن ندعو إلى قطيعة معرفية مع المعرفة الغربية ، بل ينبغى محاجاة هذه المعرفة كما ينبغى الا نعزل انفسنا عن تراث الشرق (وبالذات الصين واليابان) ، بل يجب التفاعل معه ، فقد يثبت التاريخ المقبل ان لهذا التراث فاعليته فى النظام العالمى الجديد (يسن ؛ البصام) .

٣ ــ أن تدعيم المجتمع المدنى والقيام بجهد تنويرى يتطلبان شريحة من الفاعلين الاجتماعيين ليقوموا بالإسهام فى تنمية وتجديد وعى الناس من خلال مشاركتهم فى أعمالهم وخاصة انشطتهم الاقتصادية والمعرفية . وإذا كان حديثنا يتم اليوم فى إطار ندوة للجمعية العربية لعلم الاجتماع ، فيجوز لنا القول باننا فى حاجة إلى

عالم الاجتماع المكافح أو المتمرد Insurgent Sociologist (دارم البصـــام) ولا يقـف الجهـد التنويرى عند هذا الحد ، وإنما يشمل كذلك تعميق القراءة النقدية للتراث ، وعدم الاكتفاء بنقد التيارات التى تقود المهادنة ، بل تعريتها وفضحها أيضا .

٤ ـــ أن للمثقف العربى دوراً بالغ الأهمية فى إحياء وتنظيم المجتمع المدنى وإعادة الاعتبـار للثقافـة الإبداعية . والمثقف المقصود هنا هو منتج المعرفة والفكر والفن فى مختلف المجالات . وإذا كان هذا المثقف هو ضمير المجتمع ويعبر بطريقة وبمنطق يختلف عما هو سائد وشائع ، إلا أن ذلك لا يعنى أن يكون الحديث عن مستقبل ثقافى عربى جديد حالة نخبوية هدفها وآلتها المثقف أو النخبة المثقفة ، فالمثقف عبارة عن عامل مساعد Catalyst فى تحقيق أهداف نضالية (دارم البصام) . ومن الضرورى أن يتحول المثقف من حالة العزلة إلى حالة الالتحام العضوى مع الجماهير ، فبدون ذلك لا يمكن سد الفجوة العميقة القائمة الآن بين ثقافة النخبة وثقافة الشعب ، والتى من مظاهرها الاتجاهات الاستعلائية من جانب النخبة المثقفة والعجز عن التواصل مـع الثقافـة الشعبية (السيد يسن) . فالمثقف الذى يعمل مع الجماهير ومن خلالها ، ويتعلم منها ويستوعب مفرداتها اليومية ، هو الذى سيحوز على الوعى الممكن متجاوزا الوعى الفعلى أو القائم لدى هذه الجماهير (عبد الباسط عبد المعطى) . وربمـا كان الأدبـاء المبدعون الذين ينتجون نصوصا شعرية أو روائية أو مسرحية أو غيرها ، هم أكثر قدرة ، إذا كانوا مبدعين حقيقيين ، على التعبير عن رؤى للعالم ، تجسد الوعى الممكن وتحمل الإيجابى والجميل من قيم الحياة ، مما يدعم فى النهاية الأصالة والنضال فى مواجهة الثقافة المهيمنة (أبو العينين) .

وفى النهاية يمكن القول أن المداخلات والنقاشات التى شهدتها الندوة كانت غنية ومثمرة ، وهى عند الحد الأدنى قد حققت أحد المطالب التى يلح عليها المثقفون العرب ، وهو تدعيم التو اصل بينهم ، خاصة أن الندوة قد شهدت حضوراً لأجيال من علماء الاجتماع العرب ، واشترك فى مناقشاتها جمهور من المثقفين الذين أثارت مداخلاتهم العديد من القضايا الهامة .

أصدقاء إبداع

قطـــــــوف

صرخات الشعر للعربية

قومى البسى ثوب الحدادِ وغنّى
وابكى «الحطيئة» واندبى «بشّارا»
وضعى على قبر ابن «هانىء» كرمة
وتسمّعى من جوفه اشعارا
وقفى بميدان المَعرّةِ ساعةً
وابكى على جسدٍ هناك توارى
وتلمّسى فى شخص «أحمد» شاعرا
بلغ الفنانَ وفارسا مغوارا
يا أختَ نجدٍ لم تعد لك ايكة
فيها البلابل حُرّةٌ تتبارى

شعر / عبد الجواد محمود ابو كب
مقرر نادى الأدباء بجامعة الزقازيق

أو هكذا تمضى بى الدنيا
فى غربتى أحيا ولا أحيا ؟!
ماذا جنيت لكى تعاقبنى
يا دهر، حين نفيتنى نفيا ؟
الناس فوق متونها وثبوا
وأنا انزويت بهامش الدنيا
شلّ الزمان يدى فما ملكت
فى شأنها امرا ولا نهيا
وهواجس الشيطان وسوسة
فى خاطرى، واردتها وحيا
وعرائس الاحلام تهتف بى
هيا، ولا ارجو لها لقيا
ونداؤها تشدو به نغما
انا ميتٌ .. ويظننى حيا !

شعر : خليل فواز
القاهرة

المكتبات

المكتبات سرايا جندها الكتب
أعلامها ركزت فى كل ميدانِ
الخير رايتها والحق غايتها
والحب شرعتُها فى الف عنوانِ
بستان فكرٍ به الأشجار مورقة
والزهر مختلف يزهو بالوانِ
ومن الغصون أفانين منوّعة
تُسقى بمنسكبٍ من نوب أذهانِ

شعر : رضا عباس إبراهيم
امين مكتبة ــ القاهرة

طائرُ الأنغام

إلى روح موسيقار الاجيال / محمد عبد الوهاب

... وَسَافَرَ طائر الأنْغَام .. لَمْ يَغِبْ بنُغْيَانَا ..
وَلَبّى دَعْوَةَ الرّحْمنِ إجْلالاً وإذْعَانَا ..
رَضِىّ النفس . مُغْتَبطاً .. قَرِير العَين .. نَشْوَانَا
فَمَنْ يَشْدُو لِهَذا النِّيل مَسْرُوراً وَجَذْلاَنَا ؟
وَمَنْ يَرْعَى لهذَا الشَّعْب إحسَاساً ووجْدانا ؟
وَمَنْ يَبْقَى لِمصرَ الفَنِّ وَالإبْدَاعِ عُنْوانَا ؟؟

* * *

* * *

.. فَقَدْنَا مَنْ يَصُوغُ الحُبّ أنْغَاماً وَألْحَاناً ..
فَقَدْنَا مَنْ رَعَى الإبْدَاعَ أشكالاً وألوانا ....
فَقَدْنَا صَاحِبَ «الجَنْدُول» .. مَنْ غَنّى فَأشْجَانَا ..
فَقَدْنَا «عَاشِق الرُّوح» . وَمَنْ بِاللّحْنِ أحْيَانا
.. أجَلْ ... قَدْ كَانَ عِملاقاً واستاذاً وفنّانا
سَيَبْقَى خَالِداً فينَا «خُلُودَ النّهْر» ..... رَيْحَانَا
عَلَيْهِ سَحَائِبُ الرّحَماتِ فى جَنّاتِ مَوْلانَا

شعر : محمدى حسن الشافعى
مصنع ٨١ الحربى

على باب الأمير

« إلى روح أستاذى الشاعر السكندرى / عبد المنعم الأنصارى فى ذكرى ميلاده »

على بابك الفضىّ صلَّت شياطينى
وليس سوى الأشواق بالوصل تغوينى
فجئتُ أغنّى تحت شُباك سيدّى
واغزل من شمس القصيدِ تلاحينى
وتجثو على أعتاب مولاىَ غنوتى
وتغفو على صدر الحنين رياحينى
فهل تمنح الحسناء للصبِّ طلّة
وتفتح محراب الأمير .. وتدنينى
حفظتُ وصاياه .. وجئتُ مبايعاً
أعمِّد شعرى من قوافى القرابين(*)

تعبتُ من التجوال فى التيهِ دُلّينى
فعندك شيخ كان للدرب يهدينى
ينقّر من أعنابـه جوعُ طـائرى
وتحت جنـاحيه تفىء بسـاتينى
وفى كأسه خمر المعانى « تانصرت »
وأسكرت الألوان فى خدّ تَسرينَ
وقـالـت عـروسُ البحـر .. يـا(منـعـم) اسقنى
فإن إحتراقاً بالهوى فيك يغرينى
ينام على كفيـك موج ضفـائرى
تفجرّ فى همس العناق براكينى
فأحسِرُ عن بِكْر المعانى محارها
وأكشفُ للمحبوب درّى ومكنونى
فهل ترفع الحسناء عنك ستارها
لأغتال موتى ..؟ ! ليس غيرك يحيينى

أنا لست ذنباً مثلهم كى تصدّينى
ولم أشحذ النصل الخبيث لسكّينى
ولم أنحر الياقوت من تحت صرحِهِ
ولستُ حقوداً مثلهم .. لستُ بالدُونِ
فلحم أخى ميتاً حرام بشرعتى
لهم دينهم نحو الوفاء ولى دينى
فقومى .. وقولى لـلأمير بـأننى
معى خرقة أخشى عليها من الهونِ
وألف مريدٍ كان يرجو ارتداءها
ولكنهـا تَعصى عليهم بـلا لـين
وقولى له أنى أتيت وبى جوى
وأنكَ أسدلتِ الستائر من دونى
وأنى سـأبقى لـلأمـير مبـايعـاً
عسى تحتوينى خرقة .. فتزكّينى

[أمـير القـوافى مـا انتـهـت بـعـد رحلتى](+)
سألقاك يوماً حين أسمو على الطينِ
شعر : أيمن صادق / الإسكندرية

يجد القارىء فى هذه القطوف المختارة ، نماذج طيبة من الشعر العمودى الذى يصلنا من حين إلى حين . وتعكس هذه النماذج ـــ فى الأعم ـــ قدرة واضحة على النظم ، ومعـرفة مشهـودة بالمـوروث الشعـرى التقليدى ، ببحوره وصياغاته وبلاغاته ، ولا شك فى أنها تعكس أيضا ، فى بعض أبياتها ، جمالا شعريا لافتا ، ولكن بالمقياس التقليدى للجمال كما يتجسد فى النموذج العمودى . إنه جمال محكوم إذن بمثله الأعلى ، مشدود إلى محاكاته والاقتراب من سُدُّته ، وكلما أمعن فى هذه المحاكاة ، وأتقن حِيَلها ، كان أقرب إلى تحقيق المثل الأعلى المنشود . ولعل هذا هو السر فى أن النماذج المعاصرة الجيدة من الشعر العمودى ، هى وحدها التى تذكرنا بـ « أبى تمام » و « المتنبى » و « أبى العلاء » أو حتى « شوقى » بينما لا تنجح النماذج المتواضعة إلا فى أن تثير نفورنا .

وهكذا نجد أن القيمة الجمالية فى الشعر العمودى ، قيمة مشروطة بنموذج أو «مثال» تم إنتاجه وتقنينه فى الماضى ، وما على الشعراء إلا أن يجهدوا أنفسهم فى احتذائه ، أو على أحسن الفروض ، فى استلهامه . القيمة الجمالية تقع هنا ، خارج النص ، فهى مفارقة للتجربة ، متعالية عليها . وليس الأمر كذلك فى الشعر الحرّ ، أو فى أنماط التجارب الشعرية الجديدة ، سواء منها الذى يعتمد على التفعيلة أو الذى يتمرد عليها . كليا أو جزئيا . الشعر الحر ـــ والنماذج الجيدة هى ما نقصد بالطبع ـــ يتخلص من أَسْر النموذج أو المثال الجمالى ، لينطلق إلى فضاء شاسع من حرية الخلق على غير مثال سابق .

معنى هذا أن القصيدة الجيدة من الشعر الحرّ . لا يمكن أن تخضع لمقياس أو لقانون معروف تماما من قبل ، كما هو الحال فى الشعر العمودى ، فهى على العكس من ذلك ، تتمرد على فكرة المقياس أو القانون أو على أية فكرة معيارية أخرى ، خاصة إذا كان هذا القانون قبليا . القصيدة الجديدة تبتكر معاييرها ، ومن هنا يصح أن يقال عن الشعر الحر . إن لكل تجربة فيه قانونها الخاص ، الذى يبرر وجودها وتشكُّلها على هذا النحو المحُدَّد من بين كافة الاحتمالات اللا نهائية لتشكُّلات أخرى ممكنة . القيمة الجمالية هنا تقع فى داخل النص ذاته ، وليس خارجه أو فى المثل الأعلى الذى تم تشكيله ، كما نجد فى الشعر العمودى ، ذلك أن التجارب الشعرية الجديدة لا تعترف أصلا بهذا المثل الأعلى .

لعلنا نستطيع الآن أن نفهم السبب فى أن مساحة الشعر العمودى على خريطة الإبداع الشعرى المعاصر، أخذت منذ عقود فى التقلص والانحسار، ولم نعد نرى إبداعاً حقيقيا يلفت نظرنا إلى هذا الشكل الشعرى منذ «على محمود طه و «إبراهيم ناجى». لقد تطورت الحياة بنا فى الحقبة التالية، وتبدلت معها انساق القيم فى المجالات الاجتماعية والاخلاقية والمعرفية ... الخ، ولم يكن الشعر — والفنون عامة — ليقف وحده جامدا .. محافظا .. مشدودا إلى الوراء، فاستجاب لروح المرحلة الجديدة، وفى بعض الأوقات لم يقتصر على مجرد الاستجابة، بل كان سبّاقا إلى تشكيل وجدان الجماهير من جديد، توّاقا إلى صياغة ذائقة متحررة لا مقيدة بنموذج، وروح مبدعة، لا محكومة بتقليد، إننا هنا امام غموض المخيلة الذى حل محل وضوح الذاكرة.

لا ينبغى أن نفهم من ذلك أن الشعر العمودى، قد انقرض، أو هو فى سبيله إلى الانقراض، ولا اننا يجب ان نحاربه لكى نسارع بالإجهاز على البقية الباقية منه، فحياة الأشكال الفنية ليست كسائر الحيوات معرضة للفناء المبرم والعدم النهائى، إنها قد تضمحل، وربما تموت، لكن مؤقتا، لكى تنبعث بعد حين فى سياق جديد وصورة جديدة، فيعود الفنانون التشكيليون إلى ما قبل «رفائيل» مثلا، ولكن لكى يبدعوا، لا لكى يقلدوا، ويبدو أن الشعر العمودى، بوضعه الراهن، عليه أن يموت — مؤقتا — لكى يستطيع أن ينبعث مستقبلا، فى سياق جديد، وروح جديدة، ليمتزج بها رمانيوية الأشكال الشعرية الجديدة، والتى ستجد.

القصة

محمود أبو عيشه
طرفة عين

أخذتنى سنة من النوم على اثر الإرهاق اليومى المتكرر، فتحت عينى وجدت كل شىء قد تغير، تقوض البنيان الهائل، فى لحظة صار كومة هائلة من اللحم والعظم، تهاوى الجسد العملاق على الأرض غارقاً فى دمائه الساخنة اللزجة على الاسفلت تتحرك فى بطء كالزيت المنسكب تروى شقوق الأرض فتتصاعد ابخرة الدخان التى لا ترى ...

فى طرفة عين تموت حياة حافلة، تموت البسمة على الشفاة وتغمض العين إلى الأبد على فراغ رهيب من الصمت والفزع واللا شىء.

تراصت الأقدام المهرولة وتسمرت العيون المفتوحة فى ذعر متسائل ..

انطلقت الصفارة تزغرد مذعورة، تسوق امامها قدراً مخبوءاً وتجر وراءها قطاراً يزلزل الأرض فى استمرارية أبدية لا تتوقف.

مأساة وامل - يسرى عبد الحق شعله - كفر الدوار:

«... وحصل على مجموع ٩٣٪ الثالث على الجمهورية ونزلت صورته فى التلفزيون والجرائد وفرحت البلد وتعجبت كل ما فى القرى. كيف يحصل أحمد على مجموع عالى فى ظل هذه الظروف؟

وأتت الصحفية سامية تسأله عن مدى حصوله على هذه الشهادة، فقال أحمد:
لقد كسر القدر لى ظهرى ولم نياس

لأن الامل هو سنام وزوال للياس
وقال: من حيث المذاكرة ...»

هذه بعض سطور من قصة الصديق يسرى عبد الحق، ونحن نوردها هنا لعله حين يراها يكتشف انه لا يزال بعيداً عن الطريق، سواء من حيث الموضوع او الأسلوب الذى رأينا نموذجا له. إن القصة تتحدث عن هذا الطفل المعجزة الذى «نشأ فى أسرة قوى الذكاء شديد الملاحظة، فشجعه والده أن يكون طبيبا» ويموت الأب كما هو متوقع فى أمثال هذه المآسى ويعمل الابن ليساعد أسرته، ولكنه فى النهاية يحصل على الشهادة ويصبح طبيباً ويتزوج ابنة الجيران التى احبها وهو طفل، أما اللغة فهى ما نرى مثل «وتعجبت كل ما فى القرى» وأتت الصحفية سامية تسأله عن مدى حصوله على هذه الشهادة وتوهم الكاتب أن السطر الذى أوله «لقد كسر القدر ..» هو بيت من الشعر.

وكل هذه أخطاء يمكن أن يقع فيها الشباب، ثم يتخلصوا منها بعد مزيد من القراءة والجهد، أما الشىء الغريب فى هذه القصة والذى جعلنا نفرد لها تلك المساحة الكبيرة، فهو أن صفحتها الأولى مليئة بالتوقيعات والأختام المربعة والمثلثة والأرقام والتواريخ .. وسنكتشف بعد الدهشة الشديدة أن الكاتب سجّل قصته فى الشهر

العقارى قبل إرسالها إلينا ، لعله ظن أن أحداً يمكن أن يسرق أفكاره !!

إن المشكلة هنا هى أن الكاتب لا يقرأ ، ولو أنه كان يكتفى حتى بقراءة قصص الأعداد الماضية من « إبداع » لعرف كيف ينجو من تعب الذهاب إلى المكاتب والصعود والهبوط بحثا عن الأختام والتوقيعات إن القراءة وحدها هى التى تنير الطريق وتميز بين الوهم والحقيقة ، فيعرف الشاب بعدها إن كانت الفكرة خاصة يمكن أن تسرق ، أو أنها موضوع تعبير ساذج .

● الفراش المزدحم ـ د. محمد السيد ابراهيم ـ رمل الاسكندرية :

لا يكفى أن تهدى قصتك إلى أستاذنا يحيى حقى حتى تصبح جيدة ، فأنت تحكى حياة « فردوس » ابنة البستانى منذ كانت نطفة إلى أن تزوجت ومات زوجها ثم ارتبطت بعجوز هرب منها لأنه يرى شبح زوجها الميت ، ثم تزوجت هى بحاراً ... كل هذا فى صفحة وبضعة أسطر .

ولو أنك قرأت يحيى حقى لوجدت أن اللحظة المكثفة واللغة الموحية هما وسيلته للوصول إلى القارىء ، وعد مرة أخرى إلى قصة « الفراش الشاغر » التى أعجبتك لترى كيف يتغلغل الرجل فى أعماق الشخصية التى يرسمها ، حتى لا تكون الأحداث مجرد أخبار ، كأن يلتقى الرجل بزوجته فيموت لأنه مصاب فى قلبه .

● الموت فى الاسكندرية ـ خالد عزت ـ الاسكندرية :

هذه قصة تثير مشكلة نعرضها بإيجاز أمام القارىء ، فقد أرسلت لنا هذه القصة

من قبل باسم آخر ، ورفضت بعد قراءتها ، ولا أعرف كيف تصور صاحبها أن تغيير الاسم يمكن أن يغير رأينا فيها .

إن الذى يجب أن يعرفه الشباب ـ خاصة الذين يرسلون أعمالهم عن طريق البريد ، هو أن العمل ينشر لأنه يستحق النشر ، لا لأن صاحبه معروف أو غير معروف ، وفى العدد قبل الماضى نشرنا قصة اسمها امتثال لكاتب من بورسعيد هو « سيد زرد » ولم يحدث لهذا الكاتب أن زار المجلة ولا أحد يعرفه فيها .

● ميلاد طارق محمد المغير الدريني ـ الدقهلية بلقاس :

لابد أن يحدث شىء جوهرى حتى يتغير بطل قصتك ويتحول من رجل متشائم غارق فى قراءة المآسى إلى إنسان جديد يكتب عن الغد المشرق ويحلم بالأيام الجميلة القادمة .

ولكن تحوله من النقيض إلى النقيض لم يكن له ما يبرره إلا إذا كان سيره فى الطريق ورؤيته للجدول وللشمس التى ظهرت خلف السحاب هى الأسباب .. وهى كما ترى أسباب غير مقنعة ، فما أهون العلاج من الاكتئاب والرغبة فى الموت إذا كانت الأمور تجرى بمثل هذا اليسر .

الأصدقاء :

شريف عبد الله زايد ـ سمنود . محمد الصفتى ـ المنوفية . حربى على صبرى ـ سفاجا البحر الأحمر . حلمى ابراهيم عامر ـ جامعة المنوفية . عصام الدين محمد أحمد ـ امبابة .

ننتظر منكم أعمالاً جديدة .

اقرأ فى العدد القادم

(الابداع وقضاياه الفلسفية والجمالية)

بأقلام :

اميرة مطر :	بنية الأسطورة وبنية الموسيقى (راى / شتراوس)
جابريلى ديل ريه :	اللغة والموضوع الجمالى (راى / كروتشه)
جادامـر :	الإستطيقا والهيرمينيوطيقا
جانيت وولف :	علم الجمال السيسيولوجى
حسن حنفى :	فكرة الجمال فى تراثنا
و. ب. ستانفورد :	اعداء الشعر
صلاح قنصوه :	الفن والشكل والحداثة
فؤاد كامل :	الماساة والفلسفة
ليلى عبد الوهاب :	إبداعية المراة المقهورة
مراد وهبة :	الإبداع والجنون

مع مقالات جابر عصفور ـ سامى خشبة ـ سمير سرحان-عن التراث وما بعد الحداثة .

ودارسة محمود امين العالم عن رواية جمال الغيطانى (شطح المدينة)

بالإضافة إلى ترجمة مصطفى صفوان

لنص الكاتب الفرنسى الشهير « جان جينيه » عن مذبحة صبرا وشاتيلا .

مـــع قصـــص : ادوار الخراط (لوحات عدلى رزق الله) ، ومحمد حافظ رجب وعبد الوهاب الأسوانى .

وقصـــــائد : وليد منير ـ محمد الفقيه صالح ـ عبد المقصود عبد الكريم

والشعراء الفائزين بالمراكز الثلاثة الأولى فى مسابقة « رامبو » .

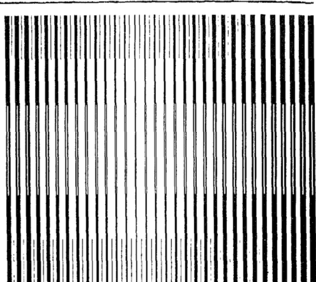
ومتابعـــــات : عن مهرجان كفافيس ورامبو وعدد مجلة الف عن التجريب فى شعر السبعينيات .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

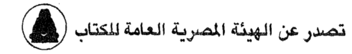

ابداع
«الابداع وقضاياه الجمالية »
● مراد وهبه ● مصطفى صفوان
● فؤاد كامل ● جابر عصفور
● أميرة مطر ● صلاح قنصوه
● ليلى عبد الوهاب ● چانيت وولف
(القصائد الفائزة فى مسابقة رامبو)





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلساً ــ الخليج العربى ٨ ريالات قطرية ــ البحرين ٨٠٠ فلساً ــ سوريا ٤٠ ليرة ــ لبنان ١٠٠٠ ليرة ــ الأردن ٠,٧٥٠ دينار ــ السعودية ١٠ ريالات ــ السودان ٢٣٥ قرشا ــ تونس ٢٠٠٠ مليم ــ الجزائر ١٤ دينارا ــ المغرب ٣٠ درهما ــ اليمن ٣٠ ريالا ــ ليبيا ٠,٨٠ دينار ــ الإمارات ٨ دراهم ــ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ــ غزة والضفة ١٠٠ سنت ــ لندن ١٥٠ بنسا ــ نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن ٥٠ قرشا

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة التاسعة ● نوفمبر ١٩٩١ ـ ربيع الاخر ١٤١٢

هذا العدد

الانسان جميل يحب الجمال .... احمد عبد المعطى حجازى ٤

● الشعر :

مرايا وزوايا .... محمد الفقيه صالح ٨٢
ثلاث قصائد .... فوزى كريم ٩٦
حرب الرعاة .... عبد المقصود عبد الكريم ١١٦
القصائد الفائزة فى مسابقة رامبو ١٢٣

● القصة :

حجارة بوبيللو .... ادوار الخراط ٨٥
الشخير .... اسماعيل العادلى ١١٢
شغف .... ابراهيم أصلان ١٢١

● الفن التشكيلى

عالم مصرى خالص (للفنان : ناجى جورج)
تعليق : حسن طلب

● المقالات والدراسات :

(الإبداع وقضاياه الجمالية) :

الإبداع والجنون .... مراد وهبه ٨
الأسئلة المنسية فى فلسفتنا .... مصطفى صفوان ١٢
الفن والشكل والحداثة .... صلاح قنصوه ١٦
الأسطورة والموسيقى .... أميرة حلمى مطر ٢٥
إبداعية المرأة المقهورة .... ليلى عبد الوهاب ٣٠
النقد السوسيولوجى لعلم الجمال جانيت وو لف
ت : فتحى أبو العينين ٣٨

المأساة والفلسفة .... فالتر كاوفمان
عرض : فؤاد كامل ٥١
معضلة التراث .... جابر عصفور ٦٩
....
الاغتراب فى المكان الضد .... محمود أمين العالم ١٠٠

● المتابعات :

كفافيس واحمد راسم .... بشير السباعى ١٣٢
مائرة أنور كامل الأخيرة .... ب . س ١٣٤
قراءة فى كتاب « فلسفة التاويل » ... ميشيل شود كيفيكس
ت : ابتهال يونس ١٣٨
شموع الأوبرا لا تنطفىء .... هناء عبد الفتاح ١٣٥

● الرسائل :

الفن والهوية القومية (نيويورك) أحمد مرسى ١٤٣
« الف ليلة وليلة »
وإنقاذ الحضارة (باريس) اسماعيل صبرى ١٤٨
رفائيل البرتى يعود إلى اسبانيا ورواية
جديدة للطاهر بن جلون (مدريد) أحمد على مرسى ١٥٣
مستقبل الأمة العربية فى مهرجان
(أصيلة) الرابع عشر (المغرب) فريدة مرعى ١٥٤
النقد والشعر الأردنى
فى مهرجان جرش (عمّان) زياد أبو لبن ١٦٣
● اصدقاء إبداع ١٦٦

أحمد عبد المعطى حجازى

الإنسان جميل يحب الجمال

سيظل الإنسان يسأل عن الجميل ، لأن الله خلق الإنسان على صورته ، فالإنسان جميل يحب الجمال .

والإنسان المبدع أكثر الناس سؤالا عن الجمال ، لأن الجمال هو غاية الإبداع . لكن الجمال مشكلة ، أو قل إن الجمال سؤال . ما هو الجميل ؟

الجميل فى الطبيعة قد لا يكون جميلا فى الفن ، والعكس صحيح ، فالفنان يستلهم فنه من القبح فى بعض الأحيان ، فإذا دخل القبيح مملكة الفن صار جميلا . كيف تتحقق هذه المعجزة ؟

وأنت قد ترى قبيحا ما قد يراه غيرك جميلا . والجمال عند المعاصرين غيره عند القدماء . فهل الجمال متغير ؟ لكن هناك صورا لم تفقد جمالها على مر العصور ، وربما ازداد جمالها بمرور الزمن ، فبأى سحر كتب لها الخلود ؟

ما هو الفن إذن ؟ ما هو الإبداع ؟ هل الفن إلهام والإبداع موهبة يُصطفى لها أفراد بالذات ؟ أم الفن تربية ، والإبداع ملكة إنسانية متاحة لنا جميعا ؟

إذا كان الفن إلهاما وموهبة فما باله يتأثر بالوسط الثقافى الاجتماعى الذى يظهر فيه ؟ وإذا كان تربية وملكة إنسانية فلماذا تتألق هذه الملكة عند أناس وتنطفىء عند آخرين ؟ وما الذى يمنح بعض الأعمال قمة تبقى وتتجاوز الحدود والسدود ؟

تلك أسئلة يطرحها الفن علينا كل يوم ، كما طرحها من قبل على الفلاسفة والمبدعين ، وعلى الناس أجمعين ، بل هو يطرحها علينا اليوم بإلحاح أشد ،

فقد تغير الزمن ، وتغير الذوق ، وتغيرت حاجات الإنسان الذى لم يعد يجد نفسه فى كثير مما خلفه القدماء ، والذى انتقل من التفكير فيما حوله إلى التفكير فى نفسه ، بل هو يجعل التفكير فى نفسه شرطا لا يمكن بدونه أن يفكر فى غيره ، وهذا هو ما يميز الوعى الإنسانى فى العصر الحديث ، هذا الوعى الذى يبدأ بعبارة ديكارت المشهورة : « أنا أفكر . إذن ، أنا موجود » .

الوعى الإنسانى الحديث هو قبل كل شىء وعى الإنسان بنفسه ، وبشروط وجوده . والوعى المعاصر بالذات هو وعى العقل بنفسه ، وبشروط عمله ، وقوانين حركته ، وليست نظريات « ماركس » ، و« فرويد » ، و« فرديناند دو سوسور » ، و« ليفى ستروس » إلا تحقيقا لهذا المبدأ ، وليست فنون الحداثة وآدابها إلا تأملات هذه الفنون والآداب فى الصفات والخصائص التى تميز بين كل فن وفن ، وبين كل شكل وآخر ، وهذا معنى من معانى التجريد .

الشاعر أو الكاتب أو الفنان المعاصر لا يعالج أفكارا مجردة فحسب ، بل هو يجرد الشكل أحيانا مما كان يحمله من موضوعات ، ويحوله إلى اختبارات يسائل فيها نفسه . كأن القصيدة تقف أمام مرآة ، وكأن الرواية ، أو اللوحة ، أو التمثال ، أو الموسيقى تقول لنفسها : لو غيرت هذه العبارة ! لو أضفت هذا اللون ! لو بدأت هنا ، وسكت هناك !

الحداثة بعبارة بسيطة مختصرة تنقلنا من فلسفة الفن إلى علم الجمال ، لأنها تخرجنا من الأفكار المسبقة ، والمحاكمات والتعميمات المنطقية ، والنزعات الاعتقادية ، إلى إقامة الجمال على أسس علمية .

ونحن لسنا فى عزلة عن هذا كله . بل إن تساؤلاتنا أكثر من تساؤلات غيرنا ، لسبب بسيط ، هو اننا أجّلنا أسئلة الأمس إلى اليوم ، فتراكمت علينا أسئلة اليومين .

لهذا يجد « مصطفى صفوان » من واجبه أن يراجع القضايا التى تجرى فى فلسفتنا السياسية مجرى البديهيات ، رغم ما فيها من أوهام كثيرة موروثة ، وما تروجه من تصورات تؤكد القهر ، وتبرر الظلم والتخلف والانسحاب . و« مصطفى صفوان » عالم مصرى من ألمع المشتغلين بالتحليل النفسى فى أوربا ، وهو بهذه المقالة يعود للكتابة فى مصر بعد انقطاع طويل

والسؤال الذى يواجهه « مصطفى صفوان » يواجهه « جابر عصفور » فى مقالته التى يكشف فيها عن القانون الذى يجعل علاقتنا بتراثنا القديم وجها آخر لعلاقتنا بالحضارة الغربية ، فالتقليد هو جوهر علاقتنا بالطرفين ، وكما نقلد ماضى أنفسنا نقلد حاضر الآخرين ، ونتعامل معه كأتباع طفيليين .

هذا سؤال يهمنا نحن أولا ، وهناك أسئلة نواجهها كما يواجهها العصر كله . وحولها تدور مقالة « مراد وهبة » التى يناقش فيها مفهومين مختلفين

للإبداع : هل الإبداع امتياز لنخبة مختارة ؟ أم أنه ملكة إنسانية مشتركة ووجه من وجوه الذكاء ؟ و« مراد وهبة » ينحاز بوضوح للمفهوم الأخير ، ومن ثم يناقش علاقة الإبداع بالجنون فيميز بين مبدع سوىّ يؤثر ويغيّر ، ومبدع غير سوى وغير مؤثر .

وتتفق « ليلى عبد الوهاب » فى مقالتها حول إبداعية المرأة مع « مراد وهبة » ، فالإبداع ملكة إنسانية تتأثر بالظروف الاجتماعية إيجابا وسلبا ، ولهذا يؤثر القهر الاجتماعى المسلط على المرأة فى ملكاتها ، فيضطرها فى معظم الأحوال إلى التوقف والانسحاب ، وقد يدفع المرأة المبدعة إلى التنكر لجنسها فتتشبه بالرجل حتى تدخل فى زمرة المبدعين .

وفى هذا الرأى تتفق أيضا « جانيت وولف » مع المفكرين المصريين ، فهى فى كتابها « علم الجمال وعلم اجتماع الفن » ، الذى ترجم « فتحى أبو العينين » فصله الأول ، تؤكد الأصل الاجتماعى للإبداع .

أما الأسئلة المتصلة بخصوصية العمل الفنى وابنيته فنجد مناقشات لها وإجابات عنها فى مقالة « صلاح قنصوه » ومقالة « أميرة مطر » ، وفى العرض الضافى الذى يقدمه « فؤاد كامل » لكتاب « فالتر كاوفمان » : « المأساة والفلسفة » .

هذا هو المحور الذى نقدمه لكم فى هذا العدد ، نثير به الأسئلة ، ونفتح الباب لمزيد من المناقشات .

مــراد وهبــه

الإبــداع والجنــون

فى لقاء مع العالم النفسى «هانس ايزيك» ، فى ١٤ اغسطس ١٩٨٩ فى معهد الامراض العقلية الكائن فى إحدى ضواحى لندن بترتيب من المجلس البريطانى بالقاهرة ، دار حوار على مشروع « الإبداع والتعليم العام »[1] كنت قد تقدمت به إلى وزير التعليم الأسبق دكتور أحمد فتحى سرور فى ٧ / ١١ / ١٩٨٨ فوافق عليه فى ١٣ / ١١ / ١٩٨٨ . والمشروع ، فى جملته ، يدور على كيفية تدريب الطلاب على تذوق العملية الإبداعية ، فى مجال التعليم ، وعلى ممارستها بهدف تخريج جيل من المبدعين قادر على المساهمة فى تطوير المجتمع المصرى على التخصيص ، والمجتمع العالمى على الإطلاق . وعند هذه العبارة قاطعنى « ايزيك » قائلا : إنى أرفض هذا المشروع برمته لأسباب ثلاثة :

السبب الأول أن تكوين مواطنين مبدعين من شأنه أن يحيل المجتمع إلى فوضى .

والسبب الثانى أن الإبداع على علاقة حميمة مع الجنون .

والسبب الثالث وكان بمناسبة احتسائنا القهوة ــ أننا فى حاجة إلى الاغبياء لإعداد القهوة .

وأنا بدورى رفضت هذه القسمة الثنائية للبشر بين اغبياء واذكياء لأسباب ثلاثة .

السبب الأول مردود إلى جهل العلماء بطبيعة الذكاء ، إذ هم يتحدثون عن مظاهر الذكاء وليس عن الذكاء بذاته ، الأمر الذى يفضى إلى التشكك فى مفهوم الذكاء .

السبب الثانى أن تعريفات الذكاء ، أيا كانت ، يمكن أن تكون تعريفات للعقل . فمثلا يعرّف العالم الفرنسى « الفريد بينيه » الذكاء بأنه القدرة على التكيف من أجل تحقيق الغاية المطلوبة ، أو بأنه ملكة النقد الذاتى . ويعرف العالم الأمريكى « لويس ترمان » الذكاء بأنه

(١) مراد وهبه (المحرر) ، الإبداع والتعليم العام ، المركز القومى للبحوث التربوية والتنمية بالقاهرة ، ١٩٩١ .

القدرة على التفكير المجرد . بيد أن هذه التعريفات ، سواء « لبينيه » أو « لترمان » ، يمكن أن تكون تعريفات للعقل ولهذا ثمة سؤال لابد أن يثار : لماذا هذه القسمة الثنائية بين العقل والذكاء ؟ فإذا لم يكن لها مبرر فالاكتفاء بلفظ «العقل» هو المنطقى والمعقول .

وكان رد فعل « ايزيك » حاسما إذ قال :

إن الذكاء حقيقة علمية ، وهو مرتبط بالتذكير ، والتعليم هو تذكر . ولهذا كلما كان الذكاء مرتفعا كان التذكر كذلك .

وفى نهاية الحوار وعدنى «ايزيك » بإرسال بحث له عن هذه المسألة نشره فى مايو ١٩٨٣ فى مجلة Roeper Review وقد كان عنوان البحث « (جذور الإبداع . قدرة معرفية أم سمة شخصية) ؟ وصياغة العنوان توحى بأن ثمة رأيين :

رأى يذهب إلى أن الإبداع خاصية معرفية ، أى أنه جزء من الذكاء . وتأسيسا على ذلك فإن اختبارات الذكاء مقسمة إلى اختبارات للتفكير الاتفاقى وأخرى للتفكير الافتراقى . والتفكير الاتفاقى يعنى أن ثمة إجابة واحدة هى الصادقة ، وهو لهذا يعتمد على قوة الذاكرة . أما التفكير الافتراقى فيعنى أن ثمة إجابات متعددة وصادقة للسؤال الواحد . والمفارقة فى أمر العلاقة بين التفكير الاتفاقى والتفكير الافتراقى أن ارتفاع نسبة الذكاء ملازم للتفكير الاتفاقى ، وانخفاض هذه النسبة ملازم للتفكير الافتراقى ، وأعتقد أن هذه المفارقة غير مشروعة لأن معناها أن شدة الذكاء عقبة أمام الإبداع . وإذا كان ما يترتب على غير المشروع هو بالتالى غير مشروع ، فالذكاء إذن مفهوم غير مشروع ، أى غير علمى ، أى وهم .

وعندئذ يبقى الإبداع سمة الإنسان أيما كان ، وفى أى مجال ومن هنا يمكن تعريف الإنسان بأنه حيوان مبدع . وهذا التعريف للإنسان هو الذى دفعنى إلى صك مصطلح (Mass Crentivity) . أى الإبداع الجماهيرى ، وهو مصطلح يضاف إلى مصطلحات أخرى نشأت بفضل الثورة العلمية والتكنولوجية مثل : مجتمع جماهيرى وثقافة جماهيرية وإنتاج جماهيرى وإنسان جماهيرى (رجل الشارع)[٢]

أما الرأى الآخر-وهو الذى يتجاوز إليه « ازيك » فيذهب إلى أن الإبداع ليس من مكونات الذكاء ، وإنما هو من سمات الشخصية . ومعنى ذلك أن الإبداع ليس سمة معرفية . وكل ما قام به « ايزيك » هو البحث عن السند التجريبى الذى يرجع الفضل فى الكشف عنه إلى علماء النفس البريطانيين . وهذا السند التجريبى مردود ، فى أصله ، إلى الفرضية القائلة بأن ثمة علاقة عضوية بين العبقرية والجنون ، وعلى الأخص مرض الشيزوفرينيا (الفصام) وثمة أبحاث عن الوراثة دلّت على وجود مثل هذه العلاقة . فقد اكتشف «كارلسون» (١٩٦٨ ــ ١٩٧٠) و « جارفك وشادوك » (١٩٧٣) أن من بين أقارب المصابين بالشيزوفرينيا أفرادا مبدعين ويرى «ايزنك» أن مثل هذه النتائج تدعم الرأى القائل بوجود علاقة بين خصائص الشخصية والأنماط السلوكية . وهذا بدوره يدعم الرأى القائل بأن الإبداع نتاج بعض خصائص الشخصية وليس نتاج متغيرات معرفية .

وفى هذا الإطار نشر «ايزيك» كتابا بعنوان : (استبيان ايزنك للشخصية) (١٩٧٥) استند فيه إلى

---

(٢) المرجع السابق ، ص ٥

الفرضية القائلة بأن ثمة تواصلا من السّواء إلى الذهان ، وأن ثمة علاقة بين الإبداع والجنون .

وفى تقريرى أن هذه الفرضية هى صدى لماض بعيد ، فقد أرجع القدماء جميع ألوان السلوك الشاذ ، وسائر المظاهر العقلية الغريبة إلى تأثير قوى خفية تفوق القوى الطبيعية فلم يميزوا بين الحكيم والمجنون . فلفظ مانيا Mania فى اللغة اليونانية القديمة يشير إلى حماسة المبدع وهياج المجنون . يقول « ارسطو » فى كتاب (المشكلات) ، جـ ٣ : **(كثيرا ما كان مشاهير الرجال فى الشعر والفنون مصابين بالجنون أو بالمرض السوداوى ، نافرين من مصاحبة الآخرين غير واثقين بهم . وقد شوهدت مثل هذه الصفات لدى سقراط وأفلاطون وغيرهم وعلى الأخص الشعراء»** . . ومما دعا « ارسطو» إلى هذا القول نظرته إلى وظيفة الدماغ ، فكان يعتقد أن عضو الفكر هو القلب لا الدماغ ، وأن الدماغ لا يعدو أن يكون عنده وظيفة تبريد الحرارة الصادرة من القلب . وعندما يقصر الدماغ عن تأدية هذه الوظيفة يحدث الاحتقان وما يتبعه من هيجان وهذيان

وقد ظلت هذه النظرية الأرسطية تتردد أصداؤها فى العصر الوسيط حتى العصر الحديث . ففى عام ١٨٥٩ نشر « مورو دى تور » كتابا بعنوان : (علم النفس المرضى وعلاقته بالفلسفة والتاريخ) ، جاء فيه أن ما ذهب إليه ارسطو حقيقة واقعية . فالعبقرية ذات منشأ مرض عصبى . يقول : **« إن العوامل العضوية الأكثر ملاءمة لنمو الملكات العقلية هى بعينها التى تولد الهذيان وقد يؤدى التكتل غير العادى للقوى الحيوية فى عضو ما إلى نتيجتين متساويتين من حيث احتمال** حدوثهما : **زيادة الطاقة فى وظائف هذا العضو، وكذلك احتمال أكبر لإصابة هذه الوظائف بالاختلال والانحراف** ثم يستطرد قائلا : **« العبقرية ، أعلى واسمى ما يعبر عن النشاط العقلى ، ليست إلا مرضا عصبيا »** . وكذلك الطبيب الإيطالى «لومبروزو» فى كتابه (الإنسان العبقرى) يقرر أن : **« الصراع لا تقصر مظاهره على النوبات التشنجية بل كثيرا ما تتخذ هذه المظاهر شكل المعادلات النفسية كالإبداع العبقرى »** . وإمعانا فى تدعيم نظريته أثبت وجود العبقرية لدى نزلاء مستشفى الأمراض العقلية ونشر بعض القصائد وبعض الصور .

بيد أن هذا الرأى فى حاجة إلى مراجعة علمية وفلسفية ، أما المراجعة العلمية فنستند فيها إلى التفرقة الجوهرية بين نوعين من الإبداع : الإبداع المرضى والإبداع السوى . ومعيار التفرقة بين النوعين مردود إلى التأثير فى الواقع أى تغييره فالإبداع السوى ، فى جوهره ، ليس مجرد تكوين علاقات جديدة ، وإنما تكوينها بحيث تحدث تأثيرا فى الواقع وذلك بتغييره . أما الإبداع المرضى فعاجز عن التغيير أو التأثير . وصاحب هذا المقال قد انشغل بقضية « الهذيان الدينى» وكان يزمع أن تكون هذه القضية موضوعا لنيل درجة الماجستير فى علم النفس المرضى فأمضى سنوات عدة فى القراءة والاتصال بأصحاب الهذيان الدينى . وكان فى مقدمة هؤلاء نزيل بمستشفى الأمراض العقلية بالعباسية مصاب بـ « البارانويا » أى « جنون العظمة » ؛ فكان يعتقد انه « إله الكون » مدللا على ذلك بإبداع علمى وفلسفى ، ولكنه كان عاجزا عن الفعل الإرادى الكامن فى الإبداع السّوى لكى يباشر مهمته الإلهية ؛ فهو حبيس

المستشفى ، وألوهيته الزائفة عاجزة عن إحداث التغيير المطلوب .

أما المراجعة الفلسفية فنستند فيها إلى العلاقة العضوية بين الإبداع ونشأة الحضارة الإنسانية . فمن المعروف ، انثروبولوجيا ، أن الحضارة نشأت بفعل إبداع الإنسان للتكنيك الزراعى الذى كان من شانه تغيير البيئة ، أى تحويلها من بيئة لم تكن زراعية إلى بيئة زراعية تدر كمية من الطعام تفيض عن حاجة الإنسان فيخزن الفائض ليواجه أزمة طعام إذا طرأت . وقد حدثت أزمة طعام ، فى عصر الصيد ، بسبب اكتفاء الانسان بالخضوع للبيئة . ولكن عندما حدثت ازمة الطعام ، فى عصر الصيد ، بسبب ندرة الحيوانات لذبحها وعدم استئناسها ، وهجرتها مع تغيير المناخ . راجع الإنسان مسألة خضوعه للبيئة من أجل مجاوزة أزمة الطعام ، فغيرّ علاقته بالبيئة ، بعد أن كانت علاقته بالبيئة افقية أى علاقة تكييف البيئة لتلبية حاجاته المتنامية . وهذا التكييف لا يتحقق إلا بالإبداع . ومن هنا جاء تعريفى للإنسان بأنه حيوان مبدع . ومعنى هذا التعريف أن تعطل الإبداع ينطوى على تشويه لإنسانية الإنسان وقد تعطل الإبداع بفعل « المحرمات الثقافية» وما لازمها من مؤسسات اجتماعية وسياسية فأصبح الإبداع يعنى الخروج على المألوف ، وترادف الخروج على المألوف مع ما هو شاذ ومنحرف ومريض ، أى مع الجنون .

وتاريخ البشرية شاهد على ذلك . فقد اتهم « سقراط » بإفساد الشباب لأنه ينكر الآلهة ويدعو إلى آلهة جديدة ، وصدر حكم بإعدامه . واتهم « ابن رشد » بالكافر والزندقة لدعوته إلى إعمال العقل فى النص الدينى ، كما اتهم « جليليو » بنفس التهمة لخروجه على نظرية « بطليموس » المتسقة مع نسق « أرسطو » واتهم « لوثر » بالهرطقة لخروجه على المعتقد الكاثوليكى السائد .

والغاية من هذه الاتهامات تحذير الإنسان من الخروج على المألوف . والمألوف ؛ هنا هو المعتقد الراسخ أى « الدوجما dogma » ومنه الدوجما طيقية ، فيقال : إن فلانا دوجما طيقى ، أى يتوهم امتلاك الحقيقة المطلقة ويسعى إلى إخضاع الواقع لهذه الحقيقة بحيث يمتنع التغيير. وإذا كان الإبداع تغييرا للواقع فالدوجما طيقية إذن ضد الإبداع وإذا كانت الدوجما طيقية جماهيرية ، والإبداع على الضد من ذلك ، فى الواقع الراهن ، أصبح من الميسور للسلطة ، إذا كانت تستمد مشروعيتها من وضع قائم ، إثارة الجماهير ضد المبدعين بحكم تطلعهم إلى تغيير هذا الوضع القائم

والسؤال إذن :

هل يمكن أن يكون الإبداع هو الجماهيرى والدوجماطيقية هى البارزة بحيث يمتنع الربط بين الإبداع والجنون ؟

مصطفى صفوان

الأسئلة المنسية في فلسفتنا السياسة

أظن القارىء قد فطن إلى السبب الذى دعانى إلى ترجمة « مقال فى العبودية المختارة » للكاتب الفرنسى « اتين دى لابويسيه * ، وتقديمه ، وأعنى به تخلفنا العقلى الذى ندد به عن حق الدكتور فؤاد زكريا والذى يتجلى أوضح ما يتجلى فى فقر فلسفتنا السياسية - إن كانت لنا فلسفة - التى انحصرت فى بضع قضايا صارت تجرى مجرى البديهيات . فلم نعد حتى نحلم بمراجعة أنفسنا ومراجعتها رغم شبهها الجوهرى بتلك التى سادت فى الغرب إبان العصور الوسطى والتى لم يتوقف تعمقها هناك ونقدها حتى اليوم . مثال ذلك وقوفنا عند إبراز وحدة المجتمع المبنية على التاريخ واللغة والعقيدة مع إغفال انقساماته المبنية على استغلال الناس بعضهم بعضا إذا استطاعوا وعلى تضارب المنافع ؛ تشبيه هذه الوحدة بالجسم الذى رأسه فى السماء (وما السماء عند أهل الكتاب إلا الكتاب) وقدماه على الأرض (ولا غرو فما القدمان إلا الكادحون عليها) ؛ والمسارعة - بعد الخلاص الفكجى من العبودية بنفى السيادة أو الربوبية عن كل إنسان - إلى الارتماء الفعلى فى أحضانها طلبا لحكام بشر لا يتم بدون بلاغ من الرأس إلى الأعضاء ؛ واقتصار الآراء فى معايير شرعيته وحدود سلطاته على تعريفات مثالية (كأن يكون عاقلا ، فاضلا ، يأخذ بالشورى) دون العمل على وضع نظم يستن بها فى محاسبته محاسبة ذات أثر .

هذا التخلف سوف يزداد يوما بعد يوم لأننا شعب يعانى قهرا لا مراء فى دوافعه الاقتصادية ، وأعنى بها

* لابويسية رجل من رجال القانون ، وواحد من المفكرين الانسانيين الذين ظهروا فى القرن السادس عشر ، وقد نشرت الترجمة العربية للمقال مع مقدمة وهوامش فى كتاب صدر عن مكتبة مدبولى .

استغلال الأقوى للأضعف ضمانا لرخائه ، ولكن لا مراء ايضا فى كونه قهرا لا يتورع عن التلون بضراوة صليبية إذا ما شب نزاع (هل يحتاج القارىء إلى مثال ؟) ثم هو قهر لم يقف عند استنزاف الثروات شأن الاستعمار فى العهود القديمة ، بل هو قد نسفت مدنيته الصناعية ونسقت سوقه العالمية كل المناخ الذى كانت الحضارات الأخرى ترى فيه نفسها والذى كان يسبغه عليها إنتاجها هى . الحرف التقليدية زالت ، والغذاء والشراب تقلُّبا ، المسكن لم يعد كالمسكن ، حتى السمر لم يعد كالسمر ، بل العبادة نفسها - وقد احتوها التلفزيون والراديو والمكيوفونات - نخشى اليوم تحولها إلى ما صار يسمى بالدين الألكترونى . هذا القضاء على الاختلافات بين الحضارات وعلى سماتها المميزة من شأنه - وذلك أمر أدركه هيجل منذ أوائل القرن التاسع عشر - ألا يترك لأمة سبيلا إلى الشعور بوجودها إلا بالتأكيد المجرد لذاتيتها المستمدة من تاريخها ولغتها ثم أخيرا وليس آخرا من التكاليف والنواهى التى يمليها عليها دينها . ومنه التصاعد الذى لا مرد له لما يسمى بالعنصرية . ومنه ايضا النظرة إلى المستقبل باعتباره ماضيا سوف يتكرر ، كما نبه إليه الدكتور فؤاد زكريا ، أى قل بعبارة أصرح : ضياعه ضياعا مؤكدا ، فإن بقى مجال لحاضر عدا الإغراق فى تمجيد الماضى مداواة لجراحنا لم تر إلا تلقطا لأفكار راجت فى الغرب وروِّج لها حتى صارت هى الآخرى تجرى مجرى البديهيات ، لا تكاد تحظى منا بأى نصيب من النقد الذى تلقاه فى الغرب نفسه . فنحن اليوم بين قسمين نقيضين :

قسم يسير نحو الماضى المنتظر حتى لتراه يخطط من أجل تكوين الجماعة التى سوف تعيد فتح العالمين ، كأننا لم نكن فى بلد انفرد بين بلاد العالم بأن صارت حدوده العسكرية لا تطابق حدوده السياسية ، وكأن الغزو أوجب من التحرير وأسبق ! ثم هم إذ فاتهم السؤال عن معنى الدعوة إلى الطاعة المطلقة لأوامر الخالق إذا صارت ذريعة للإمارة على الخلق ، لم يتورعوا عن تكفير من خرج عن دائرتهم ، كأن التكفير من ولد على دين أبيه فرضى به ولم يرتد عن الانتساب إلى قومه ليس ادعاء على من هو أعلم بالأعمال والنيات وبما لها من ثواب أو عقاب . فأما علماؤنا فهم كذلك لا تفكير لهم إلا فى الحدود والنواهى ، والحسنات والمعاصى ، والحلال والحرام ، حتى ليذكرونا بالمسيحيين فى أول عهدهم منذ عشرين قرنا حين كان شاغلهم الشاغل هو أن يعرفوا إذا كان كان أكل اللحوم المقدمة قرابين إلى الأصنام حلالا أم حراما (وأضيف بين قوسين أن الآراء اختلفت والدين واحد) وحتى ليساورنا الشك إذا كان مبتغاهم رضى الله أو إرضاء وساوسهم .

فإذا كان هذا الكلام تجنيا أو كذبا فليقولوا لم تركوا هذه الأسئلة : هل استغرقت الأوامر والنواهى الإرادة الإلهية فلم يعد فيها لدى البشر من سر ؟ وإذن هل يضمن الإنسان بطاعتها - والنفس أمارة بالسوء - رضى الله ، أم هذا الرضى فضل منه لا تكفى فيه الأعمال ؟ هل كل رجاء الانسان - والنفس الإنسانية هى ، هى - البراءة يوم الحساب ، أو يتعداه إلى طلب الصفح والغفران ؟ أضف أن رسالة تختتم بها الرسالات ، كيف تُفهم فهما صادقا إذا هى فصلت عما سبقها من الرسلات ؟ لم ترك علماؤنا ترجمة التوراة والعهد الجديد - وبين دفتيهما دينان مُنزلان - ليد الآباء اليسوعيين وحدهم فأخرجوها ركيكة ، تُزيد النص فى بعض المواضع غموضا على غموض ، وإن لم تخل من بعض الطلاوة والأمان على روح السرد ؟ ثم ما مأتى الاختلاف بين نصوص حوت كلها رسالات

سماوية ، لا فى النواهى فقط بل فى النواهى والعقائد والروايات ؟ الاختلاف العصور ؟ أى عصور على التحديد وفيم يقوم الاختلاف ؟ الجذف وتحريف ؟ فى أى المواضع وبأى دليل ؟ إننى لا أغالى إذا قلت إن الآبحاث فى هذه الموضوعات تصدر فى الغرب وجامعاته بالعشرات كل آسبوع ، دون أن تساور مؤلفيها أقل خشية وجلهم قوم شبوا هم أنفسهم على النصوص التى يتوخون دراستها قراؤها الذين يرون فى هذه الدراسات سبيلا إلى فهمها فهما أصح وأعمق فجميعهم يدركون أن الدين يعلو على كل خطر ، لأن الإيمان بما هو قبول للرحمة وللنواهى نعمة يفيض بها الله على من يشاء ، فإن لم يؤمن البعض كفاهم انتسابه إلى ذات المجتمع الذى هم جزء منه ، يستعينون به على أمور الحياة والوطن كما يستعين بهم ، تاركين بعد ذلك أمره لربه ، دون حجر أو تكفير . وهنا يكمن فى المحل الأول سر وحدتهم ـ ومن ثم سر قوتهم ـ إذا دق ناقوس الخطر أو قرعت طبول الحرب . فلم خشية علمائنا التى تجعلهم يميلون إلى قصر الاجتهاد عليهم احتجاجا بأن النصوص أجل وأخطر من أن يتناولها إلا ذووا الاستعداد ؟ ولو أن ذلك تم لهم فلم يكن رأى إلا رأيهم وكان رأيهم وحده هو الحق ففيم يختلف عندئذ مجتمعهم عن أى مجمع كنسى[1] ؟

ثم قسم يتحمس لحقوق الإنسان دون أن يتساءل ، ولو على سبيل الفرض ، إذا لم يكن الإلحاح على المطالبة بهذه الحقوق إنما يستر نسيان الإنسان لواجباته . فعلام التذكير بحقوقنا فى ألا نُقتل ظلما أو نُعذب إذا كنا نذكر واجبنا ألا نقتل أو نعذب ؟ فإن قلت إن الأمر لا يتعلق بالعلاقات بين الأفراد بل بينهم وبين حكوماتهم ، فيقينى أن دول الغرب لم تكن لتبدى هذه الحمية فى التنديد بجرائم بعض الحكومات الأخرى نحو شعوبها لو أنها لم تسبق إلى نسيان أقل واجباتها الإنسانية فنكلت بمعظم شعوب الأرض ، فرادى وجماعات ، ولا أتحدث عن فحشها الذى بلغ إلى حد تجريم كفاح الشعوب . المسلوبة حقوقها فنسبته إلى الإرهاب ـ هل يحتاج القارىء إلى مثال ؟ أما الديموقراطية فنرحب بها ترحيبا ربما كان صوابا لكنه يظل ترحيبا أعمى ما دمنا لا نتحقق مما قاله المؤرخ اليونانى توسيديدس منذ خمسة وعشرين قرنا من أن هذا النظام لا مجال له إلا فى البلاد الاستعمارية التى تكفل لها هيمنتها على غيرها رخاء يخفف من حدة الصراع الطبقى بداخلها . ولو تحققنا لسألنا :

إذا كانت الثورة لا تُصَدَّر فهل الديموقراطية المصدرة أنجح ؟ هذا دون الأسئلة المتعلقة بتعريفها : أتقوم فى تعدد الأحزاب ؟ فلماذا لو استأثر أحدها بالحكم ؟ فى البرلمانية ؟ فماذا لو تحول البرلمان إلى حلبة صراع لا يهدف أى طرف فيها إلا إلى فرض آرائه ـ وهو تحول تعانى منه البرلمانية حاضرا حتى فى البلاد الآوروبية ؟ وإذا كانت البرلمانية شيئا لا مفر منه منذ أن اتسعت رقعة الدولة من المدن الصغيرة إلى الأمم التى يبلغ تعدادها الملايين مما لا يجعل بدا من اللجوء إلى الانتخاب ، فما هى العلاقة الحقيقية بين الناخبين ومن يمثلهم ؟ وما معنى هذا التمثيل ؟ أيحل محلهم ـ إذا كان هذا هو المعنى ـ لتلاشيهم فيه أو لتلاشيه فيهم ؟ أينطق باسمهم ليقول مايرى أو مايرون ؟ وهل يتفق هذا التمثيل مع المساواة التى هى فى نظر البعض مطلب جوهرى من مطالب الديموقراطية ـ وهو ما يؤدى إلى اللجوء إلى الاستفتاء فى

(1) أشير هنا إلى أن فكرة أن البابا لا يخطىء فكرة اخترعتها الكنيسة لا توسيعا لسلطاته ، كما نظن ، بل حدا لها بحيث لا يحل للاحق إلغاء قرارات السابق ... مادام لا يخطىء !

كل المسائل الحيوية ، ويؤدى اقتصاديا إلى الشيوعية ـ أم أن المطلب ، كما يراه الليبراليون ، ليس المساواة التى يجب ألا تتعدى حدود المساواة أمام القانون ، بل الحرية :

بمعنى مجتمع تنمو فيه الفروق الطبيعية بين الناس نموا حرا ؟ أغلب الظن أننا نعد هذه الأسئلة لا طائل منها لأن الديموقراطية الحديثة تقوم على المساواة من حيث أنه لكل فرد مهما علا ، صوت ، وعلى البرامج التى تقدمها الأحزاب إلى الشعب . وهنا نسمع الإشادة بالشعب وبإرادته التى هى مصدر السلطات دون التفات إلى تضارب الآراء فى الغرب نفسه بل تخبطها حول تعريف الشعب (أهو الأمة أو جزء منها وأى جزء) وفى تعريف إرادته (أهى فكرة من أفكار القانون العام أم قوة قائمة بذاتها ، مستقلة عما يُعلن عنها فى الانتخاب أو الاستفتاء أو ما إليهما) ، ولا إلى الآراء التى تربط تعريف أحد هذين الحدين بتعريف الحد الآخر ، كما فى قول هيجل بأن الشعب هو هذا الجزء من الآمة الذى لا يعرف ما يريد أو يعرف أحيانا ما لايريد ـ ولن أتطرق إلى الحديث عن القيادة التى لم يجد لها أحد مفهوما شافيا ، ولا عن علاقة الشعب بها ، التى دفعت البعض إلى حد القول بأن « الشعب » إن هو إلا اسم الجمع الذى يتوسل به القادة من كل مذهب إلى خلق المرآة التى يروق لهم تأمل مجدهم فيها . فالأهم من ذلك هو أننا فى كثير من الأحيان لا نكتفى بتلقط هذه الشعارات والإعجاب بها ، بل نحاول تبرير هذا الإعجاب لا بدرس تاريخها ، الذى ربما خفف من غلواء هذا الإعجاب ، بل بالتقريب بينها وبين التراث الإسلامى . كالتقريب بين الشورى والديموقراطية ، وهو مغالطة فجة لأن الشورى أسلوب فى الحكم بما هو وصاية بينما الديموقراطية أسلوب فى إقامة الحكم نفسه فالمقارنة بين الفكرتين دون اعتبار لعلاقة كل منهما بالدولة يفرغ المقارنة من كل معنى . أو كالتقريب الذى لم أعرف كيف أتجنبه فى طبعة سابقة لهذا الكتاب بين فكرتىْ المصلحة العامة والجماعة ، وهو أيضا مغالطة لأن المصلحة العامة فكرة يتمركز حولها كيان المجتمع المدنى كله وتفترض وجود المصالح الخاصة ، بينما الجماعة وحدة روحية ، ربما كان أول مدلول لها هو جماعة المصلين فى المسجد ، فإن أحالت إلى فكرة غيرها فإلى الإمامة . فإن صح ذلك جاز أن نسأل :

هل عرفنا خلال تراثنا الإسلامى كله شيئا يشبه من قريب أو بعيد . المجتمع المدنى ؟ ألم ننْس واو العطف فى كون الإسلام دينا ودنيا فأبينا احتواء الدنيا بالدين واقتضينا العيش للآخرة وحدها كأننا نموت غدا ، وذلك باعتقادنا أن الحدود يجوز بل يجب إسناد تطبيقها إلى سلطة دنيوية بدل تركه ليوم الحساب ، وهو ما ينفى علوها فوق جميع القوانين الوضعية وتميزها منها تميزا مطلقا ؟

إن المستقبل مجهول فلا أحد يدرى أهو لهذا القسم أو لذاك أو لما لا نعلم أما الحاضر فعجز أو بالأصح ردود أفعال تمليها سيطرة الغرب وسيطرة العلم المتزايدة على مصائر المجتمعات الانسانية ، لااستجماع للفكر الاستجماع الذى ننشط به لنغيرها بأنفسنا وهنا تحديدا تقع مسئولية المثقفين فى بلدنا وبنوع خاص مسئولية جامعتنا ، دينية أو « علمانية » ، أساتذة وطلابا . إن الذين ـ بين هؤلاء ـ تشرف اليوم حياتهم على غروبها يدينون بشروقها أكثر ما يدينون إلى فضل لجنة التأليف والترجمة والنشر التى لا أعلم أن أحدا وضع كتابا فى تاريخها وتاريخ مؤسسيها والقائمين بأمرها ، وفى مقدمتهم أحمد أمين ، أحد كبار المفكرين الذين عرفتهم مصر فى تاريخها الطويل . فلو أن هذا الكتاب أسهم ولو بأقل نصيب فى خلق مثل هذه اللجنة من جديد ، لكان فى ذلك جزاء يفوق كل رجاء .

صـــلاح قنصـــوه

الفن والشكل والحداثة

لماذا ننكر على العمل الفنى أن يكون مباشراً ؟ وما عسى أن تكون المباشرة ؟ أحسب أنها تعنى أن يفصح العمل الفنى عن هدف معين . ويتضمن هذا أمرين :

الأول : ليس للعمل الفنى أن يكون غلالة شفافة ، تبين عما كان ينبغى له أن يستر ويحجب .

والثانى : ليس للعمل الفنى أن يزاحم أنواعا أخرى من الفاعلية الإنسانية ، فى إنجاز هدفها ، أى أنه ينبغى الا يكون وسيلة لغاية صريحة محددة .

ولو تقدمنا خطوة فى فحص دلالة المباشرة التى نترخص فى استعمالها دون أن ننفق جهداً فى كشف ما تنطوى عليه ، لرأينا أنها تنبىء بأن التذوق الذى يفضى إلى المتعة ليس عملية « تعرف » إلى ما يحاكيه ، أو يمثله ، العمل الفنى . وأنه ليس استهلاكاً مباشراً للعمل ، كالذى يحدث فى استهلاك الطعام ، أو الجنس ، مما يراد له أن يحقق نفعا عاجلا ، أو بعد حين .

ولكن ، لماذا لا يكون للعمل الفنى هدف محدد معين كغيره من فاعليات ومجالات ممارسته ؟ ولماذا يفقد بعض قيمته أو متعته ، إذا أسفر عن هذا الهدف ؟

يضمر هذا التساؤل اعترافاً بأن للفن خصوصيته التى يفترق بها عن كل ضروب الفاعلية الإنسانية الأخرى وهنا تتشعب السُبل بين الباحثين فى علم الجمال ، عند تفسيرهم لتلك الخصوصية .

تتفق الفاعليات جميعاً فى غاية قصوى هى : السيطرة على الطبيعة ، وتطويعها لخدمة مطالب الإنسان . ولكنها تختلف فيما بينها فى غاياتها النوعية ، وأساليبها الخاصة فى تحقيقها . ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف ، إلا أنها تشترك جميعا ، فيما عدا الفن ، فى التأثير المباشر فى الطبيعة أو العالم . فموضوعاتها المباشرة هى العالم ، كله أو بعضه ، وإن اختلفت الأدوات والأساليب والوسائل فى فهمه ، أو بحثه ، أو تغييره ، أو التعامل معه .

اما الفن فيمتاز عنها ، كلها ، بانه يمارس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، او واقع مغاير ، او عالم مواز لهذا العالم او الواقع او الطبيعة ، وهو العمل الفنى نفسه .

وتجتمع فى الفن اهداف سائر الفاعليات الإنسانية ، بدرجات متفاوتة ، ولكن فى مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفنى . فهو ، بإيجاز ، وجود آخر بديل يضاف إلى الوجود الفعلى ، وينافسه .

وربما كان ذلك مسوّغا لكثير من المناقشات والدراسات التى تختصم فيما بينها ، حول أهداف الفن التى تستعيرها من مجالات وفاعليات آخرى ، وتخص بإيثارها بعضها دون بعض .

ولا يحقق الفن تلك الأهداف جميعاً بذاته فى العالم الفعلى ، بل يثير الانفعالات التى تقترن بتلك الاهداف ، إما باعثا على تحقيقها ، وإما موهما بإنجازها، أو محبطا الأمل فى بلوغها .

والغايات الرئيسية المشتركة ، هى قهر الفناء بالخلود ، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع ، والعزلة بالكلية والاندماج ، والغربة بالتضامن . وتفيض عن هذه الغايات أهداف وسيطة ، مثل الامتلاء والغزارة ؛ فقبل أن تنزلق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نحاول أن نستبقيها كشىء ملموس محسوس بين أيدينا ، كما يبدو فى تخليدنا لتجارب معينة . وكذلك الرغبة فى التوسع والامتداد ، واستشراف المستقبل ، واللهفة على الاستيفاء ، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا ، وتجديد الرغبة فى الحياة ، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ماخفى أو استعصى على الفهم ، من كل جوانب العالم .

والعمل الفنى لا يؤدى نفعا مباشراً لأنه ليس أداة أو وسيلة تستهلك وتتلاشى فى تحقيق هدف مدرك بوعى وقصد . ونفعه هو ما يشعه من متعة خاصة به ، وليس من متعة منافع محددة ، يحيل إليها أو يشير إليها خارجه . فهو وجود مضاف إلى متلقيه ، يستدمجه بطريقة أو بأخرى ، لكى يستطيل ويمتدّ ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة ، مهما يبلغ تنوعها وتعددها .

ويقترن الفن بإثارة الانفعال ، لأن الانفعال هو التعبير الإنسانى ، عن حصيلة ما يبلغه الإنسان ، وهو المعادل الإنسانىّ المباشر لأية ممارسة والعلامة المميزة لعمقها أو قدرها . فهو النتيجة المعلنة للتجارب الإنسانية فى كل الأحوال .

فلابد للفن من أن يصوب نحو الانفعال ، لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة السافرة للفعل الإنسانى ، التى لا نملك أن نحجبها .

غير أن هذا الانفعال الفنى ليس انفعالاً مطابقاً لما نعانيه فى الواقع ، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا ، او أنزل الشرير عن المسرح ، وأوسعه ضرباً . فهو إذن ليس الانفعال الكيفى الواقعى ، بل الانفعال ، بعد تصفيته شكلياً ، اى بدخوله فى نسب وعلاقات ، يحددها العمل الفنى بوصفه تكوينا قائماً على الاختيار ، والاختزال ، أو التركيز ، وفقاً لرؤية الفنان الخاصة . وهذا التكوين الجديد يسيطر عليه الفنان ، ويشاركه المتذوق فى متعة السيطرة عليه ، لإدراكه أنه ليس الواقع الذى يخصه شخصياً ، فى عالم خارجى ينسحق فيه ، ويذعن له ، ويضغط عليه كشىء من بين

أشيائه ، أو موضوع من بين موضوعاته . فهنالك يتحرر المتلقى من إهاب الانسان ـ الموضوع ، ليدلف إلى رحاب الانسان ـ الذات ، أو الوجود الخاص الذى يملك نفسه ، ويسيطر على عالمه . ويحفز هذا الوجود الجديد ، أى العمل الفنى ، المتلقى لأن يحياه ثانية ، ويسقط عليه بحرية ، انفعالاته الخاصة التى لا تجدلها منفذاً فى حياته الضيّقة ، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم ، تلك القدرة التى يستعيرها من المبدع نفسه ، وكذلك مساهمته المطلوبة والمدعو إليها فى شئون العالم ، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية لعالمه الخاص . كما يحس المتلقى أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياحة ، بحيث يعظم عالمه ويخصب . ولأن العمل الفنى وجود مغاير بديل ، فإنه يجتذب المتذوق ، ليغمر نفسه فيه ، بعيداً عن العالم الذى كاد يجتلمه ، ويرغمه على التجانس معه . وهذا الوجود الجديد خامه طيّعة فرض عليها الفنان نظاماً جديداً .

ولا يعدو أن يكون هذا النظام هو ما درجنا على تسميته بالشكل .

ويبدو أن الإلحاح عليه أمر تكتنفه الريب والظنون لأن العناية به فى نظر البعض ، تكشف عن جرم لا يغتفر فى حق ما يسمى بالمضمون .

ونحن لا نقصد بالشكل ما نعرفه بالتكنيك . مثل القول بأن تكنيك الشعر يقدم على اللفظ والوزن والقافية ، فهو يميز فحسب بين نوع فنى وآخر بوجه عام . كما أنه ليس الأسلوب الذى يمتاز به فنان عن غيره فى نطاق فن بعينه . بل نعنى به ما يميز عملاً فنياً معيّنا داخل النوع نفسه ، أى هو ما يميز العمل الفنى من حيث هو كذلك .

وأكبر الظن أن معظم مشكلات العلاقة بين الشكل والمضمون قد نشأت من خارج الفن .

ففى الاستخدام المتداول للغة ، الذى رسخه المنطق التقليدى ، يعامل الشكل كلفظة نسبية ، لاتفهم إلا بنسبتها إلى غيرها ، مثل ولد ووالد ، فلا يفهم الشكل إلا إذا نسب إلى مضمون .

ولقد ابتدر « أرسطو » فى الفلسفة هذا التقليد بالمقابلة بين الصورة والمادة ، وجاء « هيجل » ليعتمد بخاتمه الصارم العلاقة بين الشكل والمضمون ، وخاصة فى الفن . وجاراه الماركسيون من بعده ، وشاركهم فى ذلك الكثيرون ، حتى أصبح ثنائى الشكل والمضمون أمراً مقرراً ، بحيث لا يبقى سوى النظر فى العلاقة بينهما ، أو الفصل فى أولوية أحدهما على الآخر .

وثمة مستويات للتعامل مع هذا الثنائى الذائع الصيت :

الأول : مستوى البحث فى علم الجمال . ومن الطريف أن الكثير مما قيل فى علم الجمال وصفا أو تمييزاً للشكل أو المضمون ، يمكن أن ننقله من طرف إلى آخر ، دون أن نلحظ تحولاً لافتاً فى الدلالة . بل إن هيجل يقول : « ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، وليس الشكل سوى تحول المضمون إلى شكل » ! ويصادفنا الكثير من هذا التلازم أو التناوب فى الكتابات الجمالية والنقدية . حتى إذا ما أعياهم البحث فى كل منهما ، يختمون أقوالهم بتقرير حازم ، بأنهما لا ينفصلان . ولعل عبارة « اليوت » الشهيرة توجز ذلك فى قوله : « يصح دوماً القول بأن الشكل والمضمون هو الشىء نفسه ، مثلما يصح القول بأنهما مختلفان » !

والمستوى الثانى : هو ما اعتدنا تداوله فى أحاديثنا الجارية مما يجعل من المضمون الفكرة الرئيسية ،

أو الموقف الفلسفى أو الاجتماعى أو السياسى للفنان . وهو ما يمكن صوغه فى تقرير موجز بسيط ، أو عبارة قصيرة ، أو أحياناً فى كلمة واحدة تحدد قصد الفنان أو مغزى رسالته . وهذا من شانه أن ينقلنا على الفور إلى مجال آخر للتداول خارج الفن ، بما يتضمن من مفاهيم ، أو معايير للتصنيف ، أو التقويم ، تختلف بطبيعة الحال عن مفاهيم الفن ومعاييره ، بوصفه خطاباً نوعيا ، يفترق عن سائر ضروب الخطاب . والتسليم بتلك الدلالة يعنى أن للعمل الفنى غلافاً ، أو غشاء أو وعاء ، هو الشكل الذى يمتلىء بمضمون أو محتوى . فإذا ما نزعنا القشرة ، أوالغلاف الخارجى ، لما وجدنا حيالنا ، بحسب تلك الدلالة الشائعة للمضمون ، سوى الرأى أو الموقف الذى يتبناه الفنان ، بوصفه إنسانا ، أو مواطنا ، أو مثقفا . ويعنى هذا فى نهاية الأمر أن الإبداع الفنى ليس سوى عملية تغليف ، وتعبئة ، وتعليب ، لنتاج يتسلمه الفنان من مجالات إنتاج أخرى ، قد تكون ميتافيزيقية ، أو سياسية ، أو أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو اقتصادية ... الخ وذلك لأن مصطلح « محتوى » أو « مضمون إنما يعنى الداخل الملء الغزير المادة ، الذى ، إذا ما قارناه بالشكل ، هو العبّوه المحتواة بينما الشكل هو الكيس الذى يحتويها . فكيف يستقيم لغوياً ومنطقياً أن نعد المضمون مجرد فكرة ، أو موقف ، يمكن أن يتبـاين المتلقون ويتفـاوتـون فى التقـاطهـا ، أو استخلاصها من العمل الفنى بأسره .

وربما كانت تلك الدلالة الفقيرة ، لما يسمى بالمضمون بعض ما تخلف لنا من الميراث الهيجلى الذى أصبحت مفاهيمه أقانيم مقدسة ، يحظر المساس بها . فالفن عنده هو التجسيد الحسى للفكرة . والفكرة هى المضمون . غير أننا نغفل دلالة الفكرة فى فلسفة هيجل التى يجعلها ، كفيلسوف مثالى ، المركب أو التأليف فى كل مثلث جدلى ، وهى أيضاً فكرة العينية ، والصيرورة ، ومركب الوجود والماهية ... الخ وعندما قلب « ماركس » فلسفـة « هيجل » ، أو أعاد وضعه على قدميه ثانية كما يقول ، نسى أن يقلب تصوره للفن . فجعل المضمون هو الموقف الذى يتخذه الفنان من مجتمعه ، أو إيديولوجيته ، أى وعى الفنان الموضوعى أو الزائف بعلاقات الإنتاج المادية فى عصره ، وموقفه منها على صعيد البنية العليا . فبدلاً من سبق الوجود المادى للوعى وأولويته ، يظل الوضع كما كان عليه لدى الفكر المثالى . فالشكل ، وهو الأقل أهمية عنده ، هو التجسيد المادى ، ويبقى المضمون ، وهو الأهم ، هو الفكرة ، ولكن دون دلالتها الهيجلية المترعة .

ولاريب أن التصنيف إلى شكل ومضمون ، فيما يواجهنا فى كثير من أمور حياتنا ، أمر مشروع ، عندما نفرق بين الهيئة الظاهرة للموضوع ، وما ينطوى فى جوفه من تفاصيل ، أو بين الصيغة الموجزة ، وما يشير إليه من وقائع مسهبة ، وبين المظهر والمخبر ... الخ غير أن هذا التصنيف الشائع ، المألوف ، يفقد مشروعيته فى مجالات أخرى ، بحيث يتمّ استخدامه على نوع من الكسل ، الذى يتكىء على أدوات مبذولة ومستعارة من مجالات أخرى ، أو قصور عن التمييز والتقاط الخصوصية ، وتغدو الأمور جميعا سواء ، وتصبح المفاهيم أغطية سابغة تختفى تحتها الفروق وأوجه الخلاف .

ولا يعنى الإعراض عما يسمى بمضمون العمل الفنى استبعاداً لفكر الفنان ، وموقفه الفلسفى والاجتماعى من العمل الفنى ، سواء أدرجه فى عمله بوعى أو دون وعىٍ . فما نعنيه ببساطة أن ذلك لا يشكل مضمونا للعمل الفنى . بل إن العمل الفنى ليس له مضمون ، أى أننا

لا نستطيع أن نفصل فيه بين غلاف خارجى وعبوّة داخلية ، مثلما لا يمكننا ان نعثر فى الوردة على مضمونها إذا مانزعنا أوراقها واحدة إثر أخرى لأنه لن يبقى بين انا ملنا شيء منها ،وجرّب مثل ذلك فى أوراق البصل أو الكرنب ، وستبلغ النتيجة نفسها .

فينبغى للمفهوم أو المصطلح ، لكى يجدر ويجدى ، أن يكون قادراً على التمييز بين شيء وآخر ، وأن يتيح لنا معرفة لم تكن ميسورة قبل استخدامه ، أى ينبغى أن يحدث استخدامه ، أو عدم استخدامه ، فرقا بينا فى الفهم والتعرف ، وألا يكون مجرد بديل لمصطلحات أو مفاهيم سابقة ، تؤدى وظيفته رغم غيبته . وقد يكون مانعنيه بمضمون العمل الفنى هو ذلك الطراز من المفاهيم الذى يكون عدمه افضل كثيراً من وجوده المتطفل ، لأن جدارته الوحيدة منقولة من مجالات أخرى مثل : الفلسفة ، والسياسة ، والقانون .

اما الشكل فهو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان فى كل مجالات ممارسته ، على الأرض المحايدة للسديم الطبيعى المختلط والمتجانس . وهو الذى ينقل ايضا الخبرة الإنسانية فى مختلف مجالاتها ، من المستوى الكيفى الذى تتباين فيه صنوف الاستجابات الفردية ، وتتفاوت ردود الافعال داخل خضم كثيف من الأمواج المتلاطمة ، ينقلها إلى المستوى الذى تتحدد فيه العلامات والإشارات فى أنساق ونظم ونماذج وقواعد . ولهذه الأنساق التى تسيج الفاعليات وتنتزعها من امشاجها ، لغتها الخاصة ، وشفرتها ، ودلالاتها .

وتتراتب الفاعليات الإنسانية وتتفاضل ، وفقاً لانتقالها من المستوى الكيفى ، أى الحسى المباشر ، والاستجابة الضرورية إلى المستوى النظامى اى الشكلى .

فالأسلوب الإنسانى ، أى الثقافى ، فى التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية ، هو أسلوب التباعد ، وإخفاء الأصل . فالحب مثلا يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير أن الإنسان خلال عصور متعاقبة يحاول أن يحجب تلك النواة الأصلية ، بأردية صفيقة تبدأ قبلها بالغلالات الرقيقة التى لا تكاد تخفى أصله ، على نحو ما يفشو فى « ألف ليلة وليلة » . ومايزال الإنسان يخلع عليه المعاطف الإنسانية حتى يبلغ أحيانا نقيضاً للجنس ، فيغدو حبا روحيا ، وتضحية نبيلة .. وهكذا فى كل شئون الحياة ، مثلما هو فى شئون الأسرة ، والاقتصاد والسياسة ، والعمارة والحرب .. وقد ألف الإنسان أن يتعامل مع غيره بشراً وأشياء ونظما ، عن طريق اشكال أو أنساق للتواصل ، لكل منها إطاره الذى يضم علامات تنعقد بينها العلاقات .

فالشكل يحرر الأشياء والافعال من التشتت والتخبط والابتذال . وهو أكثر الطرق لنقل الخبرة والتواصل بين البشر يسراً وسهولة ، كما انه أكثر قنوات إنفاق الجهد والطاقة اقتصاداً واختزالاً .

وهو يمثل المسافة أو الانفعال بين العالم الغفل الخارجى ، وعالم الإنسان الذى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، بمقتضى هذه الأشكال ، التى يفرضها عليه .

وإذا تأملنا تاريخ العلم الفيزيائى لوجدناه مصداقاً لافتراضنا . فلقد كان رجل العلم القديم يعتقد انه يعكس مباشرة ما يحدث فى الطبيعة . أما الآن فيدرك انه يجعل مسافة بينه وبين الطبيعة ، وهى ما يسميها « ماكس بلانك » : « الصورة الفيزيائية للعالم » وهى فى نظره لا تمثل واقعاً فعليا ، ولكنها عون لرجل العلم ، لكى يفهم العالم من خلال شبكة معقدة من المفاهيم والنظريات

وتقبل التعديل والتجاوز إلى غيرها . وهى صورة كمية ، أو بالأحرى رياضية ، فى مقابل العالم الكيفى ، أى عالم الحس ، الذى يريد رجل العلم فهمه والتنبؤ بمساره . فهى ، بعبارة أخرى ، شكل للعالم يفرض النظام والاطراد عليه .

وعلى أية حال ، فالإنسان يواجه دائماً أشكالاً قد أصاب الكثير منها التصلب والجمود . والعمل الفنى كوجود مغاير لا يقنع بهذه الأشكال ، ويسعى إلى استعادة ملكيته للعالم الأصلى . ولكنه عندما يشرع فى ذلك يصنع ماتصنعه الثقافة ، بمعنى العالم الإنسانى ، مع العالم الطبيعى ، أى يفرض النظام فى المادة الخام ولذلك يقدم شكلا بديلاً .

والعمل الفنى من حيث هو شكل ، يفجر الجمود والثبات والضرورة فى الأشكال الراسخة ، ويفتت عناصرها أو يذروها ليستخلص منها مادتها الأولى ، ريثما يعيد تأليفها فى تكوين جديد يخلصها من التفاصيل والتشتت ، ويفرض عليها ضرورة جديدة خاصة . فكأنه يحول الضرورات القائمة إلى ممكنات ، ثم يختار من الممكنات ما يشكل منه ضرورة جديدة ، هى عمله الفنى الذى يحمل منطقه الخاص فى الرؤية ، والتكوين والعلاقات بين وحداته . ويبدو الفنان وقد اتخذ موقعه بين تجريدين أو ضرورتين : تجريد أول يواجهه فى عالمه المحبوك والمسبوك فى نظم ومؤسسات ، ثم تجريد ثان يضع فيه الفنان معايير جديدة أو يرتضى معايير وضعها فنانون سابقون ، ليعيد تجسيد عالمه فى أعمال فنية ، تكتسب نضارة جديدة ، وكأنه يعيد تعريف الواقع ، بل ويعيد اكتشاف العالم ، ويقربه من تناولنا ، ويضيفه إلى حوزتنا .

وأغلب الظن أن الفن الردىء ، هو الفن الذى يقترب من حالة الأشياء الكيفية ، أو الذى يستسلم للأشكال المتصلبة للأشياء كما تفرضها ثقافته المهيمنة .

فإذا كان الشكل كذلك ، فأين ياترى نعثر على المضمون ؟

لابد أن ينتمى ما نقصده بالمضمون ، كما يتداوله نوع من النقد الشائع ، إلى السياق الثقافى ، والسياسى ، والاقتصادى ، الذى يحيا فى نطاقه الفنان .

وربما تجلو لنا المقارنة بين العلم والفن الفصل إلى ما نسعى إلى طرحه فى قضية المضمون . ففى العلم ، ينبغى علينا أن نفرق بين السياق الثقافى الذى يحفز إلى تقدم العلم أو تخلفه بما ينطوى عليه من مؤسسات ونظم ، وأفكار سائدة ، وبين العلم كنشاط مستقل له منهجه الخاص فى إنتاج المعرفة فى مرحلة معينة من مراحل تطوره . فالعلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة ، إلا انه ما يلبث أن يتخطاها بماله من فاعلية نوعية خاصة لا تتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه واستقلاله ولا يتطابق معها . فهو يتزود منها ريثما ينطلق إلى غايته متخذاً مساره الخاص . فهكذا أيضا تجرى الأمور فى الفن ، فيكون موقف الفنان الأيديولوجى من سياقه الثقافى حافزاً ، وحاملاً للعمل الفنى ، ولكن لا يدخل عنصراً فنياً فى سبيكة الفن ، أو أحد مكوناته أو خاصته . ولا مفر لكل فنان أن يكون له هذا الحافز وذلك الحامل ، من حيث هو إنسان . ولكن هذا أوذاك لا يناقش إلا فى مجال تداولى آخر ، مثل الفلسفة ، أو السياسة ، أو الأخلاق ، أوغيرها ، ووفقاً لمعايير كل منها . أى أن هذا الحافز أوذلك العامل السياقى الثقافى ليس مضمون العمل الفنى ، أى مايملأ إطاره من فن له

خصوصيته واستقلاله عن غيره من المجالات والفاعليات . ولأن ذلك الموقف الفكرى مبثوث فى كل ما يواجهه الإنسان ، فى سائر شئون حياته ، ويعرض لها جميعاً دون تخصيص . ويستدل على هذا الموقف الخاص بالفنان بوصفه إنسانا بمعونة قواعد استدلال خاصة ، يختلف إجراؤها عن عملية التذوق الفنى لأنها تستخدم شفرة خطاب مباين للخطاب الفنى .

فالفنان يقدم عملا فنياً إلى المتذوق ، فى نطاق سياق ثقافى معيّن مثقل بالمواقف المتعددة ، ويلتقط المتذوق أو الناقد موقف الفنان من خلال السياق المشترك بينهما ، وليس من خلال العمل الفنى بعناصره المباشرة . ففى التذوق الفنى يوجه المتلقى حاسيته نحوالعمل الفنى مباشرة ، دون وساطة أو قواعد ، على حين يتوجه بقدراته الفكرية المثقفة إلى السياق ، ليتخذ منه وصفه وتفسيره ، وتقييمه لذلك الموقف الذى يكتشفه . بعبارة موجزة ، لايتم تحديد ذلك الموقف الذى يسمى خطأ بالمضمون ، إلا عبر إنتاج المتلقى نفسه ، أى أنها مسألة تخص إبداع وعى المتلقى ، وليس الإبداع الفنى .

أما الأعمال التى مازلنا نتذوقها ، وتنتسب إلى سياقات بعيدة فى المكان والزمان ، فإن المتلقى ، دون وعى فى أغلب الأحيان ، ينقل قدراته على استعادة موقف الفنان من السياق ، عن طريق عملية من عمليات التمثل والاسترجاع ، لذلك السياق أوذاك على تفاوت فى تلك القدرات العقلية بطبيعة الحال .

ولعلنا نوفق فى إعطاء مالقيصر لقيصر وماالله لله إذا ما أسمينا الشكل الفنى العمل الفنى ، وأطلقنا على ما يدعى بالمضمون « منحى » الفنان لئلا يكون « زائدة » استطيقية ونقدية ، تشغلنا بالتهابها فى كثير من الدراسات العقيمة .

ولقد أوضحت حركات الحداثة وتياراتها ، فى ضوء باهر ، الكثير من مسائل الفن ، التى كان الجماليون والنقاد يتنازعون حولها . وكان أبرز ما أبانت عنه هو قضية « الشكل » .

والحداثة ، بطبيعة الحال ، لا تمثل تياراً أو حركة بعينها ، بقدر ماهى مناخ عام ، يمكن أن نتعرف فيه على ثلاثة أمور :

الأول : أن إبداعاتها تكشف عن موقف صريح واع من الفن . وهو ما يمكن أن نطلق عليه ماوراء الفن ، إن أبيح هذا التعبير ، أو هو نقد للفن بالمعنى الكانطى للنقد ، أى نقد الفن بالفن ، وبيان إمكانياته وحدوده ، فهو الفن الذى يجعل موضوعه الفن نفسه .

والثانى : هو ما يسمى بالفن المضاد ، وهو ما يظهر بجلاء فى اللامسرح أو اللارواية ... الخ كما يتغلغل تحت عناوين متعددة فى سائر الفنون ، متمرداً على الأشكال المألوفة .

والثالث : عودة الفن إلى أصوله البدائية وجذوره وينابيعه الأولى .

فأما نقد الفن ، أو ماوراء الفن ، فهو إعادة نظر فيما استقر ورسخ ، لطول التكرار والممارسة ، دون أن يخضع للتساؤل والمراجعة ، مثلماً حدث فى ماوراء الاجتماع والاقتصاد عند ماركس ، وماوراء علم النفس لفرويد ، وماوراء اللغة عند سوسير ، وماوراء الأخلاق عند نيتشه ، وماوراء العلم عند بلانك ، وهايزنبرج ، وأينشتين ، وماوراء الرياضيات فى الهندسات اللاإقليدية عند لوباخفسكى وريمان ...

ويشير النقد فى كل هذه [illegible] إلى [illegible] الأسس القديمة وتجلية الأسس الحقيقية ، لكل منها ، بعد أن تراكم عليها سوء الفهم بعد طول ألفة لممارسات وتفسيرات حرفت الانتباه عن حقيقتها .

وأول نقد للفن هو أنه ليس محاكاة أو تمثيلا للواقع ، ولايعنى هذا أنه موقف جديد من الفن ، بل إعلان وتصريح بما لم يعلن أو يصرح به من قبل وكان مستخفياً . فليست هذه مبادرة إلى غاية جديدة مختلفة للفن بقدر ما كان النقد إعادة اكتشاف لغايته والإلحاح على إبرازها .

فقد كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيحاء بعالم واقعى ، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم فى نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع ، محض وسيلة لإحداث هذا الوهم . ومن ثم كان عليهم دائما أن يخفوا وسائطهم الفنية ، كما يخفى الحاوى أسرار حيله وألعابه . بجذب انتباه جمهوره ، بعيداً عما تصنعه يداه فى سرعة خاطفة ، بأدوات حرفته .

أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك ، يجذبون انتباه الجمهور إلى وسائلهم الفنية . وبدلاً من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجى ، يحولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد . وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجوداً مغايراً ، وواقعا بديلاً موازيا ، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلا من حيث هو كذلك ، وليس كإشارة أو إحالة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلى .

وقد أوغل الحداثيون فى ذلك ، لأن الحداثة فى الغرب كانت ناتجا موازياً لنزعات التخصص وتقسيم العمل ، هذا إلى جانب كونها ناتجا أصيلاً لمتغيرات عميقة تراكمت فى بدايات القرن . فقد كان العلم قبل تخصصه فى أحضان الفلسفة ، وكانت الفلسفة فى ظلال الدين ، وكان الدين قرينا لنظم السلطة والرقابة والوصاية القديمة .. وحان أخيراً إعلان خصوصية الفن ، واستقلال الفنان ،

ولأن قضيتهم هى الفن نفسه ، وما ينبغى له من خصوصية واعتباره فى مقابل التصور القديم ، الذى جعل من الفن إحدى الوسائل فى تحقيق هدف أو آخر من أهداف المجالات الإنسانية الأخرى ، كان من المتوقع أن يندفعوا إلى المغالاة والتطرف أحياناً فى تثوير إمكانيات خاماتهم ، وإرهاف رسائلهم الفنية حتى لا تفقد قدرتها على الخلق ، وتغيير نمط التذوق السائد الذى لا يستسيغ أعمالهم . فمن يعد إنساناً بسيطاً أو متذوقاً عاديا لا يستمتع بفنهم ، إنما هو مخلوق قد تقولب تذوقه فى إسار المعايير التى فرضتها أعمال فنية سابقة . وكان لابد من تحطيم تلك القوالب ، للمساهمة فى خلق أنماط جديدة مختلفة للتذوق .

وكان لابد من الإمعان فى لفت النظر إلى أن مايواجه المتلقى هو وجود جديد ، وكل وجود هو منظومة من العلاقات لها دلالاتها فى نطاق التكوين الكلى كنسق خاص وجديد ومغاير لما هو موجود . ولأن الموضوعات الخارجية ليس لها شكل مسبق ومطلق ، ومحدد سلفاً ، فبالتالى يمكن أن يتخذ أية هيئة بقدر تعدد زوايا الرؤية ، وطرق التفسير عند الفنان ، وبقدر عدد عيون المشاهدين وأسماع المستمعين ، وعقول المفسرين الذين يستقبلون تلك الإشارات أو العلاقات . ولهذا كانت الحداثة رفضا لدور الفن كعاكس ، أو مسجل ، أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق . ومن ثم كانت إنكاراً للإيهام المزدوج ؛ الإيهام بثبات النظام فى العالم ، والإيهام بوظيفة أزلية

للفن . فالفن فاعلية تحويل أو تشكيل ، وليس تقنية تسجيل .

ولا ريب أن ما نشاهده ، أو نقرأه ، من أعمال الحداثيين ، قد يصدمنا فيما تعرضه أشكالها الجديدة من غرابة وانحراف عن المألوف . إلا أن ذلك يعنى أن مانواجهه فى الواقع هو أشكال تجريدية أيضا ، ولكنها ظفرت بالألفة والاعتياد ، لطول تعرضنا لها واستمراره ، ولهذا يخامرنا الشعور بالقطيعة والغربة ، عندما نتلقى إبداعات الحداثة فالأمر كله إذن صراع بين الأشكال ، أو منافسة بين أشكال متباينة ، ولكنها جميعا إنسانية .

والجديد فقط هو أن الحداثة ضد الاعتراف بشكل واحد بعينه . ولهذا الحث فى كل تياراتها ، ومذاهبها على دور المتلقى الذى كان من قبل مستقبلا سلبياً فى الفن التقليدى . فعندما ينحرف الشكل عما هو مألوف فى التعبير ، فلابد أن يثير الانتباه لدى المتلقى إلى عالم جديد ، يختلف عن الواقع فى التجربة اليومية المبتذلة . ويبتعث شعوره بالإمكانيات الممتدة إلى غير حد ، ليعود إلى عالمه ، وقد تزود بالحيوية ، واستعاد النضارة ، بالخروج عن المألوف ، وأحس بالاقتدار لاتساع رقعة ماهو ممكن متاح .

وهم فى ذلك يقدمون لونا جديداً من تكنولوجيا الفن ، إن صح هذا التركيب اللغوى ، مثلما يحدث فى تكنولوجيا العلم ، كالميكرسكوب ، والتلسكوب . فهم يبتكرون بأعمالهم وأساليبهم الجديدة أجهزة وأدوات فنية ، تعمق الرؤية ، أو توسعها ، أو تقربها لإعادة اكتشاف العالم والإنسانية،كما نجد فى الأدب تيار الوعى عند جيمس جويس ،ودرجة الصفر فى الكتابة،أو الكتابة البيضاء المحايدة كما نجدها عند « كامى »،أوالرؤية الكابوسية لدى كافكا » .

فقد كانت الفنون كلها ، فيما عدا الموسيقى المجردة ، توهم بما يمكن تسميته بالبعد الثالث ، ذلك البعد الذى يضيفه المتلقى عن طريق الوسائط الفنية الإيهامية ، بحسب كل نوع فنى ، كى يحسّ أنه يستقبل واقعا مجسما ممثلاً . وربمايبرز هذا ويصرح به فى فن التصوير الذى يستخدم المنظور . ولهذا رفضت الحداثة فى التصوير التى رأت فى المنظور تضييقا لمتعة المتلقى ، الذى يفرض عليه المنظور أن يختزل إلى عين واحدة ثابتة ، تطل من ثقب باب إلى العالم .

وامتد التمرد على كل الأساليب السابقة ، واقترن به الوعى اليقظ ، والحساسية البالغة ، بأنهم يقدمون جديداً ، ويرفضون كافة التقاليد بوصفها كذلك . ولم يقف تمردهم عند التقليد الفنى فحسب بل انسحب على كل ما يمثل سلطة أو وصاية من أساليب استنفدت امكانياتها فى خلق عالم بديل ، أو وجود مغاير ، أو وسائل ثابتة مقررة للتواصل بين البشر ، أو قواعد عقلية بالاستدلالات النمطية .

أميرة حلمى مطر

الأسطورة والموسيقى

رأى لكلود ليفى شتراوس *

يعد اكتشاف « كلود ليفى شتراوس » للتفسير البنيوى للأساطير من أهم ما أنجزته الأنثروبولوجيا المعاصرة فى هذا المجال .

كذلك كان من أهم ما ترتب على هذا التفسير تعميم منهج جديد فى العلوم الإنسانية ، حيث أصبحت الغاية التعمق فى البحث عما وراء ظواهر الحياة الإنسانية من تركيب فكرى أكثر ثباتا وصلابة ، تصدر عنه ظواهر إنسانية مختلفة كاللغة والفن والأساطير . ولذلك يؤكد « ليفى شتراوس » أنه يستوحى فى تفسيره البنيوى لأساطير البدائيين ، ثلاثة علوم هى : الجيولوجيا والتحليل النفسى والماركسية . ذلك لأن ظواهر هذه العلوم كلها لا تفهم إلّابالرجوع إلى مستوى أعمق من مستوى الظاهرة المدركة مباشرة .

وقد كانت خبرته بأساطير الهنود البدائيين فى البرازيل الـ Bororo المبحث الأساسى لاكتشافه ما تنطوى عليه هذه الأساطير من علاقات يمكن فهمها عند ترتيبها فى قوائم يمكن أن تقرأ أفقيا كما يمكن أن تقرأ عموديا شأن قراءتنا للنوتة الموسيقية .

وقد تبدو المقارنة بين ظاهرتين ثقافيتين متبادلتين : الأسطورة والموسيقى ، مقارنة يحوطها الغموض ، غير أن العلاقة التى يتبينها « شتراوس » تتضح إذا تذكرنا أن الأسطورة عنده هى شكل من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع ، شأنها فى ذلك شأن تبادل السلع بالمقايضة أو شأن اللغة أو شأن الأصوات الموسيقية .

وقد ظهرت الأساطير كإبداع فكرى لدى الإنسان فى المجتمعات البدائية أما الموسيقى فقد ظهرت كإبداع

* « كلود ليفى شتراوس » من أشهر فلاسفة فرنسا المعاصرين يمثل هو وفوكوه والتوسير ، الاتجاه البنيوى فى الفلسفة ولد عام ١٩٠٨ ببروكسل ودرس الفلسفة بجامعة باريس وتولى أستاذية الأنثروبولوجيا الاجتماعية بالكوليج دو فرنسى . ومن أهم مؤلفاته الأنثروبولوجيا البنيوية . وفى مؤلفه التاريخ والجدل ، يذهب إلى القول بأن تفكير الشعوب البدائية ليس أدنى من تفكير المجتمعات المتحضرة وإن كان أقل منه تجريدا - ويقدم رؤية للتاريخ معارضا بها رؤية جان بول سارتر .

فكرى فى المجتمعات المختلفة ، ولكنها فى ثقافة الغرب احتلت مكانة الأساطير وعكست نفس تـركيبها . والموسيقى التى يقصدها « شتراوس » هى الموسيقى الغربية فى العصور الحديثة . وهى التى حققت فى القرنين السابع والثامن عشر ازدهارا كبيرا . وقد يظن القارىء ان ادب الرواية هو البديل الذى ظهر بعد اندثار عصر الأساطير الذى ساد العصور القديمـة والعصور الوسطى . ولكن « شتراوس » يرى أن الأساطير القديمة مازالت تحيا فى ثنايا فن الموسيقى الغربية ، ويذهب إلى ذلك فيما دوّنه فى الأجزاء الأولية من كتابيه «النِّيِّىء والمطهوّ » و«الرجل العارى » .

ويحدد « شتراوس » علاقة الأسطورة بالموسيقى بأنها علاقة تشابه ، تظهر إذا ما تبينا أن الأسطورة لا تفهم على ما نحوماتفهم القصة أو المقال ، إذ ليس لأحداثها الارتباط أو التسلسل المعروف بين أجزاء القصة والمقال ، إنها لا تقرأ كما تقرأ القصة من اليسار إلى اليمين ولا سطرا بعد سطر ، لأنها تفهم فى مجملها كشكل وما فيها من افكار ومعان لا يرتبط ارتباطا تتابعيا بل يتكون من وحدات من الأحداث المستقلة التى ترتبط ببعضها ارتباطات مختلفة .

وتاريخ الثقافة الأوربية يبين لنا كيف تراجع الفكر الأسطورى منذ عصر النهضة ، أمام الفكر العقلانى والعلمى ، وبدأت الموسيقى الكلاسيكية تتطور مع « فرسكو بالرى » فى القرن السابع عشر و« باخ » فى القرن الثامن عشر و« موزارت » و« بيتهوفن » و« فاجنر » فى القرن التاسع عشر .

ولكى يوضح « شتراوس » هذا الرأى ، يقدم مثلا مستمدا من موسيقى « فاجنر » ، وعلى وجه التحديد ثلاثيته « الخاتم » أو خاتم النيبلونج .

ففى هذه الثلاثية الأوبرالية يتردد موضوع أساس هو الإعراض عن الحب ونبذه ...

والبطل «البرخ Albrich » لن يمكنه الظفر بالذهب إلا إذا نبذ كل أنواع الحب الإنسانى وتخلص تماما منه . ثم يعود نفس الموضوع فيظهر فى أوبرا Valkyrie الفالكيرى ، فالبطل « سيجموند » حين يدنو من معشوقته « سيجلين » يكتشف أنها أخته فينبذ الحب . ثم يعود نفس الموضوع للظهور مرة ثالثة فى نفس الأوبرا عندما يقضى كبير الآلهة فوتان Votan على ابنته بالموت ويضحى بحبه لها .

كذلك فى القصص الأسطورى يتردد موضوع واحد على أجزاء مختلفة وبروايات متعددة مثل موضوع قتل الأب فى الأساطير اليونانية ففى أسطورة « أوديب » مثلا يقتل « أوديب » أباه ـ ويقتل « زيوس » أباه « كرونوس » ويقتل « كرونوس » أباه « أورانوس » ؛ وعلى هذا النحو سارت الموسيقى الكلاسيكية الغربية خاصة الموسيقى الدرامية مع « فاجنر » ، على نحو أعادت فيه التركيب الذى سبق أن وجد فى الأساطير[1] .

ومثال آخر يذكره « شتراوس » فى قالب آخر من قوالب الموسيقى الكلاسيكية هو موسيقى (الفوجة Fugue) ففى (الفوجة) يوجد المتعارض بين نوعين من الألحان التى تطارد بعضها البعض كما يطارد الخير والشر بعضهما بعضاً ، وينتهى الصراع والتعارض بين نوعين من الأنغام إلى التصالح كما يحدث فى الأساطير ،

(١) Strauss, C. Levi: Mythand Meahineg. 1978

وقد ينعكس هذا الصراع فى صورة صراع بين الأرض والسماء أو بين الشمس وقوى الطبيعة الأخرى .

إن التركيب الذى يسرى وراء بعض الأساطير يعود فيظهر مرة أخرى فى الإبداع الموسيقى لا فى كل الموسيقى بل فى الموسيقى الغربية الحديثة التى عكست بطريقة لا شعورية هذا التركيب الفكرى فى ما تعرفه من قوالب (الصوناتا) و (السيمفونية).

وهناك قصة غريبة يرويها « شتراوس » فى هذا الموضوع ، وهى تتلخص فى أنه عندما كان يدون كتابه الخاص بالأساطير « النيىء والمطهو » ، أراد أن يطلق على كل جزء من أجزاء كتابه اسم قالب من القوالب الموسيقية فأطلق على جزء منه اسم (الصوناتا) وعلى جزء آخر اسم (الورندو) ثم انتهى بحثه إلى اسطورة لم يجد التركيب الموسيقى المقابل لها ، وعندئذ اتصل بصديقه المؤلف الموسيقى « رونيه لايبوفيتز R. Leibowitz » وشرح له مشكلته ، وأوضح له تركيب تلك الأسطورة التى كانت تتركب من قصتين فى البداية ، كل منها لا علاقة لها بالأخرى ، ثم انمجتا فى النهاية فى موضوع واحد . وألح «شتراوس » على صديقه لكى يجد القالب الموسيقى المناسب لهذا التركيب ، وبعد فترة لم تطل كثيرا نجح المؤلف الموسيقى فى تركيب مقطوعة موسيقية تعكس نفس تركيب هذه الأسطورة !

والواقع أن تحليل « شتراوس » للأساطير والموسيقى ، قد سار على نهج تحليل علماء اللغة من تفتيت اللغة إلى وحدات صوتية أولية ، هى التى أطلقوا عليها اسم (الفونيم phoneme) وهى التى تدخل تركيب الكلمات ، ومن الكلمات تتكون الجمل .

كذلك ذهب « شتراوس » إلى تحليل الأسطورة إلى وحدات أولية تقابل وحدات اللغة ، وهى التى أطلق عليها اسم : (الميثيم Mytheme) ومن هذه الميثيمات تتألف الأسطورة .

وبالمثل يمكن للموسيقى أن تنتهى إلى أصغر وحداتها ، التى يمكن أن نطلق عليها اسم (الصّونيم Sonyme) المستمد من كلمة صوت بالفرنسية (Son) .

وإذا تعمقنا قليلا فى التحليل فيمكن أن ننتهى إلى مقارنات تكشف عن طبيعة هذه الظواهر الثلاث السابقة وتبين الفوارق بينها .

ونبدأ المقارنة بنموذج اللغة ، وهنا نتبين ثلاثة مستويات أساسية : مستوى الأصوات (الفونيمات) ، مستوى الكلمات ، ثم مستوى الجملة ، بينما فى الموسيقى ، لا نجد سوى مستويين : مستوى الصوت ومستوى الجملة ، ولا نجد مقابلا للكلمات .

فإذا انتقلنا إلى الأسطورة ، فسوف نتبين مستويين : مستوى الكلمة ومستوى الجملة ، ولكننا لا نجد مستوى يقابل مستوى الصوت فى اللغة . ففى حالتى : الموسيقى والأسطورة ، يسقط مستوى من المستويات المعروفة فى اللغة .

تسقط الكلمة من الموسيقى ، ويسقط الصوت من الأسطورة .

وهكذا إذا ما أدخلنا فى اعتبارنا الصلة القائمة بين اللغة والأسطورة والموسيقى ، فإننا لابد من أن نجعل اللغة نقطة البداية فى المقارنات ، حيث تتفرع عنها الأسطورة من جهة ، والموسيقى من جهة أخرى ، فتؤكد الموسيقى جانب الصوت من اللغة ، فى حين تؤكد الأسطورة جانب المعنى من اللغة ، فكلتاهما : الموسيقى والأسطورة ، تنبثقان إذن عن اللغة .

لقد تطورت هذه الآراء لدى « ليفى شتراوس » من خلال ما انتهى إليه فى بحوثه عن الأساطير والنظم الاجتماعية لدى الشعوب المختلفة ، كما أفاد مما كتبه سابقوه من علماء الاجتماع وعلماء اللغة ويتجلى أهم ما أفاده من سابقيه خاصة ، فى نظرية « جاكبسون » فى الصوت والمعنى .

فقد جاء « جاكبسون »[٢] فى محاضراته المنشورة بهذا الاسم بنظرية تفسّر اكتساب الأصوات لمعان معينة فتساءل بداية كيف يفيد صوت معين معنى معينا ؟

وانتهى بحث جاكبسون فى هذا الموضوع إلى القول بأن الصوت (الفونيم phoneme) كائن ليس له مضمون تصورى ، وليس له معنى فى حد ذاته ؛ وإنما يكتسب المعنى بفضل علاقاته بغيره من الأصوات الأخرى ؛ فالعلاقة بين الفونيمات هى التى تسمح بالتمييز بين المعانى المختلفة .

وخلاصة رأيه أن وحدات الصوت لا تؤدى معانى فى حد ذاتها ، بل من خلال تركيب العلاقات المختلفة فى نسق لغوى معين .

وعلى ضوء هذا التفسير تناول «شتراوس» الأساطير ، فانتهى إلى القول بأن الأسطورة تتركب من وحدات أولية لا تفهم فى حد ذاتها ، ولكنها تكتسب معنى حين توجد فى نسق ترتبط فيه مع غيرها بعلاقات مختلفة ، وبحسب منطق سابق يؤثر فى تركيبها كما يمتد تأثيره على ظواهر أخرى إنسانية لقد ظل تفسير الأساطير موضع اجتهادات كثيرة متنوعة حتى جاء « شتراوس » بتفسيره الجديد . كان البعض قد ذهب إلى القول بأن الأساطير كانت استجابة لحلّ مشكلات الحياة عند الشعوب البدائية ، وقد عرفت هذه النظرية باسم النظرية الوظيفية ، وعلى رأس القائلين بها عالم الاجتماع « مالينوفسكى » ومنهم من رأى فيها تنفيسا عن بعض المشاعر والانفعالات البشرية كأتباع التفسير السيكولوجى ، ومنهم من رأى فيها تجسيدا لبعض قوى الطبيعة أو عظماء البشر .

والواقع - كما يقول « شتراوس » - أن تفسير الأساطير قد مر بما مرّ به تفسير اللغة عند قدماء الفلاسفة . فقد ذهب بعضهم إلى اكتشاف علاقة ارتباط بين أصوات معينة وتصورات معينة ، فذهبوا مثلا إلى القول بأن الأصوات اللينة تفيد ما هو لينٌ ، كالماء مثلا ، والأصوات الخشنة تفيد ما له معنى الجفاف . وكذلك ظلت تفسيرات اللغة عرضة لكثير من الآراء المتضاربة ، إلى أن جاء « سوسور » فبيّن كيف أن الصوت لا يرتبط ارتباطا طبيعيا بالمعنى ، ولكن كلمات اللغة تتخذ معنى من خلال شبكة من العلاقات والقواعد التى تكوّن على مستوى أعمق من الكلام .

وعلى هذا النحو ذهب « كلود ليفى شتراوس » فى تفسيره للأساطير ، فكان تفسيره يتجه اتجاه علماء اللغة فى تفرقتهم بين مستويين : مستوى القواعد الأساسية للغة ومستوى الكلام المتداول ، فكما أن الكلام لا ينفصل عن قواعد اللغة وتركيبها ، فكذلك أيضا يظل معنى الأسطورة منبثقا عن منطق عقلى سابق يحركها ، وقد يحرك ظواهر أخرى من ظواهر الحياة الإنسانية ، فيتمثل فى الإبداع الأدبى والفنى أو فى الموسيقى أو فى الأساطير .

---

(٢) Jakobson, Roman. Sound and Meaning. 1978.

وأخيرا ، فعلى الرغم مما فى تفسير « شتراوس » للأساطير وعلاقتها باللغة والموسيقى من طرافة وجدّة ، بإرجاعها جميعا إلى النسق الفكرى للإنسان الذى تصدر عنه هذه الظواهر ، إلا أن محاولته التقريب بين ظاهرتين ثقافيتين غاية فى التباين ، تنتسبُ إحداهما لعالم البدائيين ، وترجع الأخرى إلى الحضارة الأوروبية فى أوج ازدهارها ، محاولة فيها كثير من التعسف .

فالتناقضات التى فى عالم ثقافة البدائى على حدّ قوله ، التى أملت عليه إبداع الأساطيرلايجد فيها حلاً لمشكلاته الفكرية ، ولكن قد لا تكون هذه التناقضات من الثبات بحيث تملى على الفكر الإنسانى فى إبداعه على مر العصور الثقافات المختلفة .

اما محاولة تفسير مضمون اللغة والأسطورة والموسيقى ، بالرجوع إلى تركيب واحد لنسق فى مستوى اعمق مما هو ظاهر ، فهو تفسير مُضلِّل لأن المضمون لا يصح معه تثبيته بإرجاعه إلى قواعد ثابتة .

بل إن الأساطير نفسها تختلف من مجتمع إلى مجتمع آخر ، بحيث لا يمكن الاستناد على ما يظهر متشابها منها للقول بأنها تصدر عن هذه القواعد والأسس العامة للعقل البشرى .

ليلى عبد الوهاب

إبداعية المرأة المقهورة

مدخل عام لمناقشة مفهوم الإبداعية والقهر:

قد يبدو للمتأمل أو الباحث السوسيولوجى فى الوهلة الأولى ، أن ظاهرة الإبداع والإبداعية هى أقرب لاهتمام ميادين أخرى فى العلوم الإنسانية منها لعلم الاجتماع ، وإذا شئنا الدقة العلمية فهو موضوع يدخل فى نطاق اهتمام الباحثين فى علم النفس ، والفلسفة ، وعلم الأساطير ، وتاريخ العلم ، والتربية،والسيبرنطيقا . وإذا كان لعلم الاجتماع إسهام يذكر فى هذا المجال فهو يدخل فى إطار فرع من فروعه المعروفة باسم : **علم اجتماع الأدب** .

إلا أن النظرة الأكثر شمولا وعمقا لظاهرة الإبداع والإبداعية تجعلنا نقر بأن تطور المجتمع البشرى عبر مراحله المختلفة ، منذ المراحل البدائية الأولى وحتى المجتمعات الحديثة والمعاصرة ، يشهد بأن كل تقدم مرت به البشرية كان مقرونا بإبداعات إنسانية سواء كانت فردية أو جماعية ، ومع إقرارنا بهذه الحقيقة البديهية ، إلا أن الموضوع أكثر تعقيدا ، نظرا لأن ظاهرة الإبداع والإبداعية فى حد ذاتها ظاهرة معقدة ومركبة يتداخل فيها العام والخاص ، الاجتماعى والنفسى ، والتاريخى والآنى . إن الباحث المهتم بدراسة ظاهرة الإبداع والإبداعية يقع على عاتقه مهمة الكشف عن أبعاد الظاهرة وتحليل علاقتها الداخلية والخارجية ، واضعا فى الاعتبار الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى يعيشها مجتمع بعينه ، وطبيعة المرحلة التاريخية التى يمر بها هذا المجتمع .

فالإبداع والإبداعية مفهوم نسبى وعملية نسبية يختلفان باختلاف الزمان والمكان ، فما قد يكون إبداعا فى مجتمع ما قد لا يكون كذلك فى مجتمع آخر ، وما قد يعتبر إبداعا فى مرحلة تاريخية لمجتمع معين ، لا يعتبر كذلك فى مرحلة تاريخية متقدمة ، بل قد يصبح عائقا فى سبيل

تطور وتقدم هذا المجتمع . وأبرز مثال على هذا أن المجتمع العربى القديم قد تجلت إبداعاته فيما عرف « باللغة والبيان » خاصة خلال فترة سيادة الثقافة الشفوية التى كان الشعر نموذجها الأرقى ، مما دعا ابن خلدون لوصف الشعر بأنه « ديوان العرب » وفسر ذلك بأن « فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم ، وأصلا يرجعون إليه فى الكثير من علومهم وحكمهم »[1] . معنى هذا أن الشعر فى المجتمع العربى القديم قد شكل النسق المعرفى الذى صاغ الإنسان بواسطته علاقته بالعالم والأشياء ، وضمنه خبراته المعرفية وتجاربه وتصوراته وقيمه ، واعتمده كأداة لإعادة إنتاج تصوراته وقيمه وتمريرها عبر الأجيال .

إن الواقع الاجتماعى للمجتمع العربى الحديث والمعاصر بكل ما طرأ عليه من تغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية ، قد تجاوز منذ زمن بعيد ذلك النسق المعرفى التقليدى القديم ، وبذلك برزت إشكالية هامة فى الثقافة والشخصية العربية الحديثة والمعاصرة ، تكمن فى عدم تجاوزها لذلك النسق القديم بكل ما علق به من شوائب وتشوهات ، وتطوير نسق يتضمن خبرات معرفية وتجارب وتصورات وقيماً جديدة ، تتناسب والتطور المعرفى بشكل عام ، والتحديات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى يواجهها المجتمع العربى المعاصر بشكل خاص .

إن عدم تطوير وصياغة نسق معرفى جديد فى المجتمع العربى المعاصر لا يرجع بحال من الأحوال ـ كما يدّعى علماء الغرب الاستعمارى ـ لتخلف العقل العربى وعدم قدرته على الإبداع والابتكار ، وإنما يرجع كما وصفه « فرانز فانون » إلى علاقة الاستعباد والاستغلال القائمة بين مجتمعات العالم الثالث وقوى الاستعمار الأوروبى ، سواء فى مرحلة الاستعمار الاستيطانى أو فى مراحل الاستقلال تحت حكم البورجوازيات الوطنية . وقد استخلص فانون من علاقة الاستعباد والاستغلال بين البلدان المستعمِرة والمستعمَرة ، حقيقة أن رخاء أوربا وتقدمها قد قام على أكتاف وعرق الزنوج والعرب والهنود ، وأنه حتى بعد نيل البلدان المستعمَرة لا ستقلالها ، يعمد الاستعمار إلى دفعها للعودة للقرون الوسطى ، كما يضع حول الدولة الناشئة سياجا من الضغط الاقتصادى والسياسى لتنقلب نعمة الاستقلال إلى نقمة الاستغلال[2] . ومما يساعد على تقويض أى مشروع حضارى وطنى يشجع على ظهور إبداعية الشخصية العربية فى مجالات الحياة الاجتماعية المختلفة ، سيطرة حكم البورجوازية المتعلقة بأوروبا والتابعة لنظامها الرأسمالى ، بشكل يؤدى إلى تفريغ المجتمع العربى من طاقاته المبدعة وتبديدها ، حتى يتمنى لها استغلال موارده ، وتكديس الثروات وتهريبها إلى الخارج ، وهكذا تصبح العاصمة الأوروبية التى كانت مستعمرة ، تحكم البلاد حكما غير مباشر بواسطة البورجوازيين المحاطين بجيش وطنى يدربه وينظمه خبراؤها ، يقوم بدور الحارس لها والجلاد بالنسبة للشعوب .[3]

إن الإنسان فى المجتمع المتخلف هو فى النهاية إنسان ـ مقهور أمام القوة التى يفرضها السيد عليه ، أو المتسلط ، أو الحاكم المستبد ، أو رجل البوليس ، أو المالك الذى يتحكم بقوته أو الموظف الذى يبدو وكأنه يملك العطاء والمنع ، أو المستعمر الذى يفرض احتلاله ، وبالطبع فإن كل هذه السلسلة تترابط حلقاتها لما يقوم بينها من مصالح تقيّده وتفقده السيطرة على مصيره[4] .

في ضوء ما تقدم يبرز سؤال يطرح نفسه على المناقشة ، الا وهو : هل ظروف التخلف والتبعية التى تسيطر على المجتمع العربى ، وحالة القهر الاجتماعى والسياسى التى يعانى منها الإنسان العربى ، يمكن أن تفرز وتنتج إبداعات فى مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والفكرية تساعد على تغيير الواقع وتطويره ؟ فى محاولتنا الإجابة على هذا السؤال ، سوف نحاول الا نقع فيما يسمى بلغة علم النفس خداع الذات أو جلد الذات وتأنيبها ، لذا فإن تأسيسنا وتحديدنا لمفهوم الإبداع والإبداعية بأبعاده السوسيلوجية المختلفة ، يمكن أن يشكل الإطار النظرى والمنهجى فى الرد على هذا التساؤل الهام .

ولن يحتاج منا المقام ، الدخولَ فى مختلف الاتجاهات النظرية لعلم النفس التى اهتمت بدراسة الإبداع ، من النظرية الترابطية للإبداع ، إلى النظرية الجشتالطية ، للسلوكية ، لمدرسة التحليل النفسى ، لنظرية « جيلفورد » ، وهى نظريات اسهم معظمها ، إن لم يكن كلها ، فى تناول الإبداع من المنظور الفردى الذى ينصب على العوامل الشخصية للمبدع سواء فى تكوينه وقدراته العقلية ، أو فى خصائصه وسماته النفسية[٥] ، مغفلة دور العلاقة الجدلية بين الفرد بإمكاناته العقلية والنفسية ، والمجتمع بظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ، وتأثير كل منهما فى الآخر . وقد وجدنا أن أنسب تعريف يقترب من مفهومنا عن الإبداع والإبداعية هو ذلك الذى أورده « الكسندر روشكا » فى مؤلفه « **الإبداع العام والخاص** » ، بقوله إن الإبداع : « **نشاط إنسانى فردى أو جماعى يقود إلى إنتاج فكرى أو مادى يتصف بالاصالة والقيمة والجدة والفائدة من أجل المجتمع** » . ويضيف « روشكا » فى تحديده لمجالات الإبداع ، انها تتبدى فى العمل كنشاط إنسانى متنوع ومتعدد الجوانب ، فعمل العامل ، والفنان والعالم ، والسياسى ، والمفكر ، والأديب ، والمهندس ... الخ « **كلها مجالات متنوعة من النشاط يظهر فيها الإبداع ويتجلى** »[٦] .

وفى واقع الأمر ، فإن ظاهرة الإبداع والإبداعية من وجهة النظر السوسيولوجية ، ترتبط بعدد من المتغيرات تلعب دورا فى تحديد الظاهرة وحجمها ومدى فاعليتها ، هذه المتغيرات يمكن صياغتها فى التساؤلات الآتية (عسى ان تكون بداية لمشروع بحث إمبيريقى يُستكمل به هذا المشروع الأولى حول ظاهرة لم يُدْلِ علم الاجتماع بدلوه فيها حتى الآن ، هذا إذا أردنا أن نوسع المفهوم ليشتمل النشاط الإنسانى بمجالاته المتعددة والمتنوعة) :

من اهم هذه التساؤلات :

١ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع ونمط الإنتاج السائد ؟
٢ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والطبقة الاجتماعية ؟
٣ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والنظام السياسى الحاكم ؟
٤ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والثقافة السائدة ؟
٥ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع ونظم التربية ؟
٦ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع ونظام التعليم ومناهجه ؟
٧ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع وعملية التنشئة الاجتماعية ؟
٨ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والعمر ؟
٩ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع وظروف الوسط الاجتماعى الثقافى (الريف ـ الحضر) ؟
١٠ ـ هل هناك علاقة بين الإبداع والجنس ؟

إن الكشف عن هذه العلاقات وآلياتها مسألة هامة فى فهم ظاهرة الإبداع والإبداعية فى المجتمع العربى ، وإن التحليل السوسيولوجى النظرى وحده غير كاف لفهم الظاهرة بمختلف أبعادها وعلاقاتها وآلياتها . ومع هذا فإن الورقة الحالية سوف تعتمد على هذا الأسلوب ، أى اسلوب التحليل السوسيولوجى النظرى معتمدة على عدد من الافتراضات النظرية مستفيدة بما توفر لدينا من بيانات ودراسات . وهذه هى أهم الافتراضات التى نضعها لنؤسس عليها تحليلنا السوسيولوجى لظاهرة الإبداع والإبداعية ، فى علاقتها على وجه التحديد بالمرأة العربية المقهورة :

أولا : أن الإبداع يختلف من حيث الكم والكيف والمجال والأسلوب بحسب اختلاف وضع المرأة فى الطبقة الاجتماعية .

ثانيا : أن تحجيم نشاط المرأة فى إطار الدور العائلى لا يساعد على تفجير طاقاتها الإبداعية ، بل على العكس يؤدى إلى ضمورها ، خاصة فى ظل التسلط الأبوى داخل العائلة .

ثالثا : يلعب القهر العام (الاقتصادى الاجتماعى الثقافى) والقهر الخاص (الجنس) كلاهما ، دورا اساسيا فى تحجيم الطاقات المبدعة للمرأة فى مجال النشاطات الإنسانية المختلفة .

رابعا : إن المبدعات من النساء اللاتى يبرزن فى مختلف مجالات النشاط الإنسانى ، سواء الفكرى أو الأدبى أو العلمى أو الاجتماعى والسياسى ، يصادفن مقاومة شديدة من المجتمع والثقافة الذكورية المهيمنة ، ويعانين بشدة من عدم الاعتراف بوجودهن وإبداعاتهن .

خامسا : أن المرأة المبدعة خاصة فى مجال السياسة والعلم ، تضطر إلى التنازل عن انوثتها أو التنكر لها ، بكل مظاهرها فتَتَشبَّه أحيانا بالرجل فى مظهره وسلوكه ، حتى تتخلص من صيغة التسلط والقهر لطاقاتها .

الإبداع النسائى والقهر الاجتماعى :

استهل هذا الجزء بعبارة لـ « سلامة موسى » وردت فى كتابه « **المرأة ليست لعبة الرجل** » عندما قال مخاطبا المرأة :

« إن الرجال يتهمونك بأنك غير ذكية ، غير شجاعة ، غير سخية ، لم تتفوقى فى الاختراع والاكتشاف ، ولم تبرزى فى العلوم أو الفنون ، وكل هذه التهم صحيحة ، ولكنها صحيحة لأنك تمضين حياتك محبوسة بين أربعة جدران فى البيت ، ولو قدر لنا نحن الرجال أن نحبس كذلك فى البيت ، لكنا فى هذه الحالة التى تتهمين بها . ذلك أن الذكاء والشجاعة والسخاء والتبصر والاختراع والاكتشاف ، كل هذه الأشياء هى بعض النشاط الاجتماعى الذى يدعونا إليه المجتمع ، ويبعث فينا حين نختلط به ونتفاعل معه ، تلك العواطف التى تحثنا على النشاط الذهنى والجسمى ... إنما يتربى الذكاء والفهم والعبقرية بالاشتباكات الاجتماعية ومصادمة المشكلات فى المجتمع ومحاولة حلها ، ولا ذكاء ولا عبقرية لإنسان ينفصل عن المجتمع »[٧] .

إن هذه العبارة تجسد بحق إشكالية علاقة المرأة بالإبداع ، وهى إشكالية يرجع تاريخها إلى آلاف السنين ، منذ انتهاء المجتمع البدائى المشاعى الذى تمتعت فيه المرأة بمكانة مرموقة فى إطار نظام تقسيم العمل ، الذى أعطى للمرأة دورا اقتصاديا فى المجتمع الشيوعى البدائى ، كان ضربا من النشاط الاجتماعى

الضرورى للمجتمع ، وقد فقدت المرأة مكانتها المرموقة منذ ظهور المجتمعات الطبقية من العبودية والإقطاعية والراسمالية ، وسيطرة الرجل على الأسرة والإنتاج فى ظل العلاقات الأبوية التى حولت المرأة إلى مجرد وعاء للإنجاب أو أداة للمتعة(٨) .

لقد ظلت المرأة منذ أن فقدت مركزها المرموق فى المجتمع الشيوعى البدائى ، تعانى من اضطهادين ، اضطهاد ضمن إطار المجتمع ، واضطهاد ضمن إطار الأسرة ، ولم تطرح مسألة تحررها وانعتاقها من هذه العبودية المزدوجة ، إلا فى العصر الحديث مع بداية عصر النهضة وكسر اغلال المجتمع الإقطاعى القديم ، فلقد أدى تطور الصناعة إلى اجتذاب النساء للعمل ، وإلى خروج جماهير نسائية واسعة من البيوت الفردية لتحويلهن إلى عاملات . » ولم يكن العمل يمثل أى تجديد فى شرط المرأة ، فالواقع أن النساء لم ينقطعن عن العمل على مدى العصور ، لقد كن يعملن بصورة غير منظورة إن جاز التعبير ، فى الملكية العائلية ، فى بيت الأب أو الأخ أو الزوج ، ملاك الأرض ، ممثلى نمط الإنتاج العائلى ، رؤساء الأسرة والبيت . لكن التطور كان كامنا فى واقع أن النساء قد أصبحن يشتغلن ويتقاضين مقابل عملهن أجرا شخصيا مهما يكن زهيدا . وكان التطور يتمثل أيضا فى أن وظيفتهن كانت تؤدّى أيضا فى ظروف علاقات الإنتاج الجديدة ، خارج البيت ، وخارج الأسرة(٩) .

حقيقة أن المرأة فى ظل النظام الراسمالى ، قد كسرت قيود البيت بخروجها للعمل خارجه ، ولكن الحقيقة أنها وقعت تحت وطأة اضطهادين مازالا يلازمانها ، حتى الآن : اضطهاد الرجل واضطهاد المجتمع من خلال استغلال أصحاب العمل(١٠) ومع هذا ، فلا نستطيع أن ننكر أنه مع تطور الرأسمالية والصناعة الكبيرة ، استطاعت النساء بتحولهن إلى أجيرات شأن الرجال تماما ، أن يقتحمن مجالات كانت وقفا حتى ذلك اليوم على الرجال ، فى ميادين ومجالات كالعلم والفكر والثقافة والفنون ، فاظهرن طاقتهن وإمكانياتهن ، وبرهنّ فى كثير من الأعمال الصناعية والإدارية على مهارة وتفوق كبيرين . ولكن هذا لا يعنى أنهن تحررن ، فالنظام الاجتماعى المعزز بالغيبيات ، قد أبقى على حالة التبعية والعبودية(١١) .

وتقوم الأسرة بنظامها وأساليب التنشئة الاجتماعية فيها ، بإعداد الفتيات لتقبُّل حالة العبودية التى يخصهن بها المجتمع . فالأسرة تبذل قصارى جهدها ، لتعد الفتيات منذ نعومة أظافرهن ، فتنمّى فيهن النشاطات التى تفصلهن عن الصبيان ، وتشجع مواقفهن التى تجعلهن مرغوبات فى نظر الذكور ، والاعيبهن المفضلة هى الدُّمى وأدوات المطبخ والحياكة ، التى تولد فيهن حب العبودية البيتية ، اما الالاعيب العلمية والميكانيكية ، فلا تُقدَّم إلا للصبيان ، مع أن الفتيات قد يجدن فيها نفس اللذة والفائدة ، ومنذ نعومة أظافرهنّ أيضا ينفصلن عن الصبيان فى الملبس والمظهر ، وما إن تكبر الفتاة قليلا ، حتى تجد أشغال البيت بانتظارها ، لا سيما إذا كانت من أسرة فقيرة ، فهى تساعد أمها وتعتنى بالأطفال الأصغر سنا ، وتتعلم الخياطة والطبخ . خلاصة القول ، إن الثقافة والتقاليد السائدة بمساندة المؤسسات الاجتماعية والدينية ، تدفع بالأسر إلى إعداد وتكييف البنات بصورة لا يكون لهن من هدف معها غير الحصول على زوج ، وحتى لو برزت الفتاة وتفوقت فى تعليمها أو عملها ، يتحول هذا النجاح والتفوق ليصبح عاملا يرفع سعر البضاعة يوم يحين موعد الزواج(١٢) .

هكذا يحاصر النظام الاجتماعي الأبوي في المجتمع والثقافة والأسرة ، المرأة منذ مراحل طفولتها الأولى بنهج من القهر الاجتماعي والجنس ، يقمع معظم طاقاتها الإبداعية ويطمسها ولا يساعد على ظهورها أو نموها ، وحتى إن ظهرت أى مظاهر إبداعية في مجال من مجالات النشاط الإنساني ، فهو يكبلها ولايعترف بها فالمرأة في المجتمع العربي كما هو مرسوم لها مسبقا ، زوجة مطيعة امينة على شرف زوجها ، وام صالحة .

ويؤكد مصطفى حجازى » هذا المعنى بقوله : إن المرأة العربية تعد منذ البداية لمكانة هامشية ، ولوضعية التبعية للرجل ، إن هذا الأمر في الحقيقة العلمية والتاريخية لا يستند إلى أى أساس بيولوجي أو ذهني ، بقدر ما يكون نتاجا لعملية تشريط اجتماعية تحرم فيها المرأة الكثير من الفرص التي تسمح بتفتح إمكاناتها وطاقاتها ، وتساعدها على الانطلاق في الحياة أسوة بالرجل . فالدراسة والإعداد المهني ، لا يؤخذ على محمل الجد بالنسبة للفتاة داخل الأسرة والثقافة العربية ، فهو مجرد وسيلة تزيد من قيمتها كزوجة مقبلة ، فإذا كانت الفتاة تتمتع بقسط من الجمال ، اعْتُبرت الدراسة غير ضرورية لها ، لأنها تمتلك رصيدا يتيح لها فرص الزواج السريع . هذا بينما يختلف الأمر تماما بالنسبة للصبي داخل الأسرة العربية ، حيث يحيط الأهل دراسة الصبي بكل الجدية والاهتمام ، فهما طريقه لتحقيق الوضعية الاقتصادية والمكانة الاجتماعية في المجتمع . أما الإعداد الدراسي والمهني للفتاة فهو جهد ضائع في نظر الأهل معظم الأحيان ، وهو مجرد خسارة مالية ، طالما أن مصيرها هو الزواج والبقاء في المنزل . لذلك فهم يختارون لها معظم الأحيان مجالات مهنية متوسطة المستوى ، وقصيرة المدى لا تقودها إلا لمكانة هامشية أو وضعية تابعة[١٣] .

وحقيقة الأمر ، أن الوضعية التابعة للمرأة لا تقف عند حدود مرحلة الإعداد والتأهيل للفتاة داخل أسرة الأب لمصيرها المحتوم وهو الزواج ، بكل ما يحمل هذا المصير من قيم قائمة على الطاعة والخضوع للزوج وأهله ، بل تتطور لتأخذ القهر والاضطهاد والدونية شكلا آخر عند الانتقال من اسرة الأب إلى اسرة الزوج . فعليها منذ اللحظة الأولى أن تثبت مؤهلاتها التي أمدتها بها أسرة الأب ، وأول هذه المؤهلات أن تكون خادمة مطيعة للزوج وأسرته ، تجيد الطهى وتنظيف المنزل والغسل والكي والحياكة ، ويضاف إلى هذه المهام ، مهمات أخرى بالنسبة للمرأة الريفية والبدوية ، كالعجين والخبيز وجلب المياه من الآبار أو الترع أو الصنابير العامة ، إلى غير ذلك من الأعباء المنزلية ، وهي قبل كل هذا وبعده رهن إشارة الزوج لتقدم له المتعة الجنسية في الوقت وبالشكل الذي يتراءى له ، وإلا أصبحت زوجا ناشزاً .

إن قيام المرأة العربية بمختلف الأعباء المنزلية ، لا يضيف لها في الواقع أية مكانة في الأسرة ، فهو جهد يكاد يعتبر مجانيا ، وجزء من مهمات المرأة لا يدخل في نطاق التقويم[١٤] . فالتقويم داخل الأسرة يعتمد بالدرجة الأولى على الأساس البيولوجي في تحديده لتقسيم وتوزيع الأدوار والمكانات . وعليه ، فإن ما يحدد قيمة المرأة العربية ، خاصة الريفية ، ليس مجموعة الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية التي تقوم بها داخل الأسرة أو خارجها ، بل إنجابها لأكبر عدد من الأبناء ، بل الأبناء الذكور على وجه التحديد . فإن كانت غير منجبة ، فالشقاء أو الطلاق والزواج بأخرى ، هو نصيبها الذي لابد أن ترضى وتقتنع به ، أما إذا كانت منجبة للإناث فقط

فالذل والعار يلازمانها وينسحبان على أهلها ، وتظل طيلة حياتها تشعر بالتهديد بالطلاق ، أو بزواج الزوج من أخرى .

إن الوضعية الدونية التابعة ، قد خلقت لدى المرأة حالة من الاستلاب والنفى لطاقاتها الإبداعية وإمكاناتها الذهنية ، لدرجة بدأت معها تقتنع فعليا أنها غير مخلوقة إلا للمكانة التى أُعطيت لها ، وأنه ليس من مجال للخروج إلى الحياة وإثبات الذات فى أعمال بنَّاءة ، تضمن لها الاستقلال والمساواة مع الرجل[١٥] .

هذه هى القاعدة التى تحكم حركة النشاط الإبداعى عند المرأة ، وعلى النساء اللاتى يكسرن هذه القاعدة بوعى وإصرار ، ويُطْلقن إمكاناتهن وطاقاتهن المبدعة فى أى مجال من مجالات النشاط الإنسانى ، أن يتحملن ويجابهن مختلف صنوف القهر بأية تضحيات نفسية واجتماعية .

الإبداعية النسائية والطبقة الاجتماعية :

برغم ظروف القهر الاجتماعى والجنسى التى تعرضت لها المرأة العربية عبر مراحل التطور الاجتماعى المختلفة ، فقد استطاعت أن تقتحم مجال الإبداع فى مجتمع أبوى وقيم ذكورية . وقد برزت نساء عديدات منذ نهاية القرن الماضى وحتى وقتنا الحاضر فى مجال الإبداع الثقافى والأدبى والعلمى والسياسى والفنى .

ولسنا هنا بصدد عمل حصر للأعمال والنشاطات الإبداعية النسائية ، ولكننا نود أن نلقى الضوء على جانب عام حول علاقة الإبداع النسائى بالوضع الطبقى للمرأة ، فالمرأة المبدعة التى استطاعت أن تفرض نشاطها المبدع على المجتمع ، ترجع إلى أصول طبقية أرستقراطية أو بورجوازية ، من « **ملك حفنى ناصف** » ، و« **عائشة تيمور** » ، و« **هدى شعراوى** » ، و« **سيزا نبراوى** » ، و« **مى زيادة** » ، و« **نبوية موسى** » حتى المبدعات المعاصرات اللاتى لا يسمح المجال بحصرهن .

وتبدو الصورة الصارخة للتمييز الطبقى فى الإبداع النسائى فى مجال الفن التشكيلى على وجه الخصوص ، ففى دراسة لـ « **نازلى مدكور** » حول : « **المرأة المصرية والإبداع الفنى** » ، نجدها قد عرضت لعينة من المبدعات فى مجال الفن التشكيلى وصل عددهن إلى (١٧) فنانة ، من بينهن (١٣) فنانة تلقَّيْن تعليما عاليا فى أكاديميات روما وباريس ولندن وسان فرانسيسكو ، أما الباقيات درسن دراسة جامعية وفوق الجامعية ، ويعملن فى مواقع متميزة فى كليات الفنون ، وأقمن كلهن معارض متعددة وحصلن على جوائز عالمية[١٦] وهذا فى حد ذاته يعد مفخرة للمرأة المصرية ، وكونهن من طبقات بورجوازية لا يقلل من قيمة إبداعهن .

ولكن السؤال الذى نود أن نطرحه فى هذا المجال هو : أين الإبداع النسائى الشعبى ؟ ، هل تخلو الطبقات الفقيرة الشعبية فى البادية والريف والحضر من مبدعات فى مجال النشاط الإنسانى بمختلف أنواعه ، لا شك أن هناك مبدعات شعبيات فى مجالات مختلفة ولكنهن محرومات بحكم أوضاعهن الاجتماعية القاسية ، من كثير من المجالات التى تبرز فيها النساء من الطبقة البرجوازية والطبقة المتوسطة ، منهن أمهات مطحونات ، ومن غير الممكن أن يبرزن فى مجالات الإبداع العلمى أو الثقافى مثلا . ورغم هذا فإن المرأة فى الطبقات الشعبية تتمتع بمهارات إبداعية اكتسبتها وتوارثتها جيلاً بعد جيل ، وكانت دائما هى الحافظة للتراث الفنِّى الشعبى ، وقد

عُرفت المرأة البدوية والريفية بقدرتها الفائقة على غزل الصوف وصناعة السجاد والكليم بتكوينات هندسية بالغة الدقة والجمال ، وصناعة الخزف ، وزخرفة واجهات المنازل[١٧] . إلى غير ذلك من إبداعات تأخذ شكل الإبداع الجماعى ، فلا يذكر اسم من الطبقات الشعبية ، ولكن إبداعاتهن تُستغل من قبل أبناء الطبقات البرجوازية سواء كانوا رجالا أم نساء . فكم من المشاغل أقيمت فى مناطق كثيرة من المجتمع العربى قريبة من الريف أو البادية ، واستغلت فيها إبداعات المرأة الشعبية بأبخس الأجور ، وتم احتكارها لعرضها فى معارض دولية أو محلية ، وجلب أصحابها من ورائها الربح الكثير . هذا علاوة على إبداعاتها المختلفة فى مجل الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية والأمثال الشعبية ، وقبل كل هذا إبداعاتها فى مجال النشاط الانتاجى برغم كل ظروف التخلف والحرمان والقهر التى تتعرض لها ، سواء فى ظل وضعيتها الاجتماعية الطبقية ، أو فى علاقتها بالرجل داخل الأسرة والثقافة الريفية الأبوية .

إن دراسة الإبداع النسائى فى علاقته بالطبقة الاجتمايعة ، تنطورى على دلالات لجتماعية هامة من شأنها أن تلقى مزيداً من الضوء والفهم ، ليس فقط على قضية الإبداع والمرأة ، ولكن على المسألة النسوية بصفة عامة . فهى من ناحية ، يمكن أن تكشف لنا نوع النشاط الإبداعى الذى تقدمه المرأة فى ظل شروط وخصائص الشريحة أو الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها ، بحكم وضعيتها فى هذه الطبقة ، كذلك فإن التحليل السوسيولوجى لمحتوى الإبداع قد يساعد فى التعرف على وعى المرأة المبدعة ، سواء كان وعيا بذاتها أو بطبقتها ، أو وعيا اجتماعيا وسياسياً عاماً . وأخيرا فإن دراسة علاقة الإبداع النسائى بالطبقة الاجتماعية ، قد يساعدنا على فهم قضية القهر الاجتماعى الذى تتعرض له المرأة ، والذى يختلف كما وكيفا بحسب الوضعية الاجتماعية الطبقية للمرأة .

وأخيراً ، وبرغم قناعتنا بأهمية الموضوع ، فإن التحليل السوسيولوجى النظرى وحده غير كاف لمعالجة قضايا الإبداع فى علاقته بالمرأة المقهورة ، فهو وإن كشف عن بعض أبعاد القضية ، فسيظل الواقع الموضوعى وحده هو القادر على كشف وفهم العلاقات الداخلية والخارجية للظاهرة ، ودلالاتها الاجتماعية المختلفة .

---

(١) ابن خلدون ، مقدمة ، دار الفكر ببيروت ص ٧٨٥ . (٢) فرانز فانون ، معذبو الأرض ، دار القلم بيروت ص ٧٦ ، ٧٧ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ . (٤) مصطفى حجازى ، والتخلف الاجتماعى : سيكولوجية الإنسان المقهور ، معهد الإنماء العربى ـ لبنان ١٩٨٠ ص ٣٦ . وأيضا : صفوت فرج ، الإبداع المرضى العقلى ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٣ . انظر أيضا : Vernon P. E. (ed) Creativity, Penguin Books, England, 1970. (٥) الكسندر روشكا ، الإبداع العام والخاص ، ترجمة غسان عبد الحى أبو فخر ، عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٨٩ ، ص ٢٢ ـ ٢٨ . (٦) المرجع السابق ، ص ٨ . (٧) سلامة موسى ، المرأة ليست لعبة الرجل ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ١١ ، ١٢ . (٨) إنجلز ، أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، دار التقدم موسكو ، الطبعة العربية ص ٦٧ ، ٦٩ ـ ٧٣ . (٩) جورج طرابيشى ، ترجمة ، المرأة والاشتراكية ، دار الآداب ، لبنان ، ١٩٧٩ ص ٢٠١ ، ٢٠٢ . (١٠) غازى الخليل ، المرأة الفلسطينية والثورة ، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية ، ببيروت ١٩٧٧ ، ص ٣٦ ، ٣٧ . (١١) جورج طرابيشى ، مرجع سابق ، ص ١٢١ ، ١٢٢ . (١٢) المرجع السابق ص ١٢٤ ، ١٢٥ . (١٣) مصطفى حجازى ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢ . (١٤) المرجع السابق ص ٢٢٣ . (١٥) المرجع السابق . نفس الصفحة . (١٦) نازلى مدكور ، المرأة المصرية والإبداع الفنى ، دار تضامن المرأة العربية القاهرة ١٩٨٩ . (١٧) المرجع السابق ص ٩ ، ١٠ . انظر أيضا : فاطمة الزهراء ازرويل ، المجتمع العربى القديم والإبداع النسائى ، مجلة ملامح نسائية . نشر الفنك . المغرب ١٩٨٧ ، ص ٢٩ .

تأليف : جانيت وولف ترجمة وتقديم : فتحى أبو العينين

النقد السوسيولوجى لعلم الجمال

يمثل النص التالى الفصل الأول من كتاب جانيت وولف Janet Wolff « علم الجمال وعلم اجتماع الفن » Aesthetics and the Sociology of Art ، وهو الكتاب الرابع عشر فى سلسلة « مجادلات فى علم الاجتماع » التى يشرف عليها كل من « ت . ب . بوتومور T. B. Bottomore ، و م . ج . ملكى M. J. Mulky » ، وقد صدرت طبعته الأولى فى لندن عن دار جورج الن وانوين عام ١٩٨٣ . يكتسب الكتاب أهميته لكونه يطرح ، بوضوح وقوة ، الإشكاليات النظرية والمنهجية التى ينطوى عليها درس الظاهرة الفنية جماليا وسوسيولوجيا .

وللمؤلفة الكتاب ، التى تعمل بقسم الاجتماع بجامعة ليدز ، اهتمامات متواصلة بهذا الموضوع . فقد نشرت فى عام ١٩٧٥ كتابا بعنوان « الفلسفة التأويلية وعلم اجتماع الفن : مدخل إلى بعض المشكلات الابستمولوجية فى علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الفن والأدب » (وهو فى الأصل رسالة علمية حصلت بها المؤلفة على درجة الدكتوراه من جامعة برمنجهام) ، عرضت فيه ، بصورة نقدية ، للأسس النظرية التى ينهض عليها علم اجتماع المعرفة ، ولمنهجية العلوم الاجتماعية والثقافية عموما ، وذلك فى إطار محاولة لتطوير نظرية سوسيولوجية أكثر خصوصية حول الفن والأدب ، وحاولت أن توضح أن المفاهيم السائدة فى مجال التحليل السوسيولوجى للثقافة والفنون مثل « رؤية العالم » World-View

(جولدمان) ، و« الشعور الجمعى » Conscience Collective (دوركايم) ، و« نسق القيم الرئيسى » Central Value-System (بارسونز) ، وبعض النزعات البنائية خاصة عند « ليفى شتراوس » و« جولدمان » ، لا تقدم حلولا مرضية للمشكلات الخاصة التى يواجهها المشتغلون بسوسيولوجيا الفن ، والناجمة عن الطبيعة الخاصة التى تتميز بها الظاهرة الفنية ، وارتباطها بجوانب دالة متعددة من البناء الاجتماعى والحياة الاجتماعية ، وتعدد ابعادها (الوثائقية ، والاسلوبية ، والتكنيكية ، والتاريخية الفنية ، والشكلية) . وقدمت اطروحتها الأساسية التى مؤداها ان فهما افضل واشمل لطبيعة المعرفة والفنون يمكن ان يتحقق بتبنى مدخل سوسيولوجى فينومينولوجى مؤسس على فلسفة تاويلية hermeneutic philosophy ، لأن هذا المدخل - حسبما تذهب المؤلفة - يتجنب العديد من الصعوبات التى تنطوى عليها المداخل التقليدية فى ميدان سوسيولوجيا المعرفة وسوسيولوجيا الفن .

وفى عام ١٩٨١ ، نشرت « جانيت وولف » كتابا بعنوان « الإنتاج الاجتماعى للفن » ، كرسته لدرس العلاقة بين البناء الاجتماعى والايديولوجيا والفنون ، واكدت على اهمية المنظور السوسيولوجى فى فهم هذه العلاقة ، والقت اضواء كاشفة على التطورات الحديثة فى عدد من الاتجاهات مثل السميوطيقا ، والهرمنيوطيقا ، وجماليات التلقى ، والبنائية الماركسية ، للتعرف على مدى قدرتها على تقديم فهم دقيق لبنية الظاهرة الفنية بوصفها بنية معقدة تتداخل فيها عوامل تاريخية عديدة . وعالجت نماذج تاريخية ومعاصرة من الفنون البصرية والادبية بهدف الوصول إلى تعميمات تؤكد جدارة المدخل السوسيولوجى ، ناقدة ، فى الوقت ذاته ، الافكار التى تصور الإبداع الفردى بوصفه « عبقرية » تستعصى على التفسير والفهم العلمى ، وكذلك الافكار التى تنزع إلى تبسيط الايديولوجيا واختزالها .

وبجانب هذين الكتابين ، اللذين حققا شهرة واسعة بين المهتمين بتحليل الفن والادب ، نشرت « جانيت وولف » عددا من المقالات، واشرفت (بالاشتراك) على تحرير كتابين فى علم اجتماع الفن .

اما الكتاب الذى نقدم هنا ترجمة عربية للفصل الأول منه ، فيهدف إلى التاكيد على الصلة الوثيقة بين علم الاجتماع وعلم الجمال ، وإلى تخليص علم الجمال من بعض النزعات السوسيولوجية الاختزالية التى تفشل فى إدراك ومعالجة قضايا المتعة الجمالية وقضايا الخطاب الجمالى نفسه . إلا ان علم الجمال الذى تقصده

المؤلفة وتدافع عنه ليس علم الجمال التقليدى الذى يسلم بان الفن والادب مستقلان تماما ، وانه لا يمكن فهمهما إلا فى ضوء (إلهام ، الفنانين ، وان قضية القيمة الجمالية ، بالتالى ، لا تمثل إشكالا ، وإنما هى - اى المؤلفة - تدافع عن علم للجمال يكون مزودا بالمعرفة السوسيولوجية ، وحسّاسا إزاء الطبيعة الخاصة للمنتج الثقافى ولخبرة تلقى الاعمال الفنية والإعجاب بها وتقييمها . فالمؤلفة تعترض على الاتجاهات الرافضة لعلم الاجتماع بحجة ان هذا العلم يشكل تهديدا لعلم الجمال ، كما تعترض فى الوقت نفسه على التقييم السوسيولوجى المفرط فى راديكاليته والذى يطوى علم الجمال تماما داخل السياسة والايديولوجيا . وتثير المؤلفة قضية القيمة عموما بهدف تحديد طبيعة المشكلات التى تتضمنها نظريات القيمة الجمالية ، كما تثير إمكانية فصل القيمة الجمالية عن القيمة السياسية . وفى مناقشتها لبعض نظريات الفن التقليدية تخلص إلى استحالة ان تكون الاستطيقا « خالصة » او غير سوسيولوجية ، ثم تسعى إلى موضعة خصوصيةِ الفن فى منظور سوسيولوجى . بعبارة اخرى ، تحاول « جانيت وولف » فى هذا الكتاب تقديم مشروع لإستطيقا سوسيولوجية غير مثقلة بالمسلمات المثالية التى تقف دون فهم الفن والخبرة الجمالية فى سياقها التاريخى والبنائى . وهو مشروع يستحق التامل ، على اية حال ، فى ضوء الجدال الدائر بين المؤيدين والمعارضين لعلم اجتماع الفن والادب ، هذا النظام المعرفى الذى نشا حديثا - نسبيا - ويشهد فى الوقت الراهن تطورات هامة على صعيد النظرية والبحث التطبيقى .

(المترجم)

هذا الكتاب معنىّ بمسالة القيمة الجمالية ، وهو يهتم بصفة خاصة ، بما تحمله التطورات فى علم اجتماع الفن من معنى بالنسبة لعلم الجمال . إذ يبدو - ظاهريا - أن علم اجتماع الفن كنظام معرفى يحتوى فلسفة الفن أو يلغيها تماما . وينبغى أن أوضح فى البداية أننى حين أشير إلى « الفن » و« الفنون » ، فإنى أعنى ضمنا اللوحات الفنية ، والروايات ، والموسيقى ، والأفلام السينمائية ، وكل النتاجات الثقافية . وفى هذا الفصل ، سوف أناقش بعض تلك التطورات ، وأعرض للنقد السوسيولوجى لبعض جوانب النظريات الجمالية التقليدية ، أى النظريات التى تدور حول طبيعة الفن . وسأحاول أن أبرهن على أن علم اجتماع الفن والتاريخ الاجتماعى للفن يكشفان ، بصورة مقْنِعة ، عن الطبيعة التاريخية والأيديولوجية والمشروطة لجانب كبير من « علم الجمال » ، ولكثير من - إن لم يكن لكل - « الأحكام الجمالية » ، وأنهما يتخليان عن مقولات النقد وعلم

الجمال الإشكالية وغير المفندة ، مما يدفعنا إلى الاعتراف باستحالة وضع « الفن العظيم » في وضع مضاد للثقافة الشعبية أو الثقافة الجماهيرية بأية صورة تبسيطية . كما سأحاول ، بعدئذ ، أن أثير مسألة أن علم اجتماع الفن قد تجاوز ، بطريقة أو بأخرى ، رسالته الخاصة ، بقدر فشله في تفسير « الجمالي » . والحقيقة أن قضية هذا الكتاب المحورية هي عدم قابلية « القيمة الجمالية » للاختزال إلى نظائر اجتماعية أو سياسية أو ايديولوجية . هذه القضية التي صارت مشكلة مقلقة بصورة متزايدة لدى علماء اجتماع الفن وعلماء الجمال الماركسيين الذين - رغم رفضهم ، وعن حق ، العودة إلى أية فكرة مثالية عن « الجمالي » - بدءوا يدركون الحاجة إلى التلاؤم مع الاعتراف بخصوصية الفن .

لقد نشأ علم الجمال التقليدي في القرن الثامن عشر ، خاصة في أعمال الفلاسفة والكتاب الألمان (باومجارتن Baumgarten ، وكانط Kant ، وشيلر Schiller) . ومنذ ذلك ، فإن هذا العلم يفسَّر ويمارس ليس بوصفه جانبا من تاريخ الفن أو النقد الفني ، بل باعتباره فرعا من فروع الفلسفة ، وصار ينظر إليه نظرات متنوعة : إما كنظرية في طبيعة الوجود ontology ، أو كنظرية للمعرفة epistemo logy ، أو كفلسفة تحليلية ، وإن كانت هناك اختلافات بين هذه النظرات لسنا في حاجة إلى شرحها الآن . لقد كان الاهتمام منصبا أساسا على طبيعة الفن وطبيعة الخبرة الجمالية ، وقضية الحكم الجمالي ، فشغل بعض الكتاب انفسهم بتحديد الملامح الخاصة أو الجوهرية للأعمال الفنية ، وألح آخرون على الطبيعة الخاصة للاتجاه الجمالي أو الخبرة الجمالية ، بينما تجنب البعض الثالث تلك المشكلات الصعبة الخاصة بتعريف الفن ، ودرسوا القضية المتصلة بمعايير أو محكات الحكم الجمالي .

إن أحد الأمور التي أود طرحها ، وهو أمر أصبح معترفا به من قبل علماء الجمال ، هو أنه من غير الممكن فصل أي « علم جمال خالص » عن فهم سوسيولوجي للفنون . فالسؤال : ما الفن ؟ إنما هو ، أساسا ، سؤال حول ما يعتبره المجتمع ، أو بعض أعضائه الأساسيين فنا . وهنا أشير ، ببساطة ، إلى الخصوصية التاريخية لنشأة علم الجمال ، التي يمكن ، بلا شك ، ربطها بالتطورات الاجتماعية والتاريخية الأخرى الخاصة بتلك الفترة . وليس معنى ذلك أن ننكر انه من الممكن الرجوع إلى ما قبل ذلك ، وأن نكتشف « النظرية الجمالية » عند « افلاطون Plato » أو « لونجينوس Longinus » . غاية ما في الأمر هو أننا نريد أن نؤكد على أن علم الجمال لم يتكون كنظام معرفي متميز ، يركز على الفن فقط من حيث موضوعاته وتقديرها إلا في القرن الثامن عشر ، حيث أصبحت تلك القضايا ، داخل الفلسفة ، منفصلة عن قضايا الأخلاق والسياسة على سبيل المثال .

ولقد اعتمد تشكل علم الجمال كنظام معرفي على ما سبقه وما صاحبه من تشكل للفن ذاته كخطاب مستقل وكممارسة . وهناك العديد من مؤرخي الفن والأدب الذين أوضحوا حديثا كيف تطور كل من الفن والأدب والمفهوم الحديث للفنان / المؤلف في المجتمع الغربي الرأسمالي . فـ « هاوزر Hauser » يتتبع نشأة « الفنان » (العبقري الملهم ، والمنتج او المبدع الأوحد لعمل ما ، بالمقارنة بالشخص الحرفي او العامل التجميعي) وانفصال الفن عن الحرفة منذ القرن الخامس عشر في اوربا ، ونظر « رايموند وليامز Raymond

Williams » إلى تاريخ الدراما فى ارتباطه بالعلاقات والممارسات الاجتماعية المتغيرة التى وجدت تلك الدراما فى ظلها ، ويبرهن على أن فكرتنا المعاصرة عن الدراما (مع المصطلحات الخاصة بالمسرح ، ودور الممثل الفرد ، وانعزال الشكل الدرامى عن الممارسات الدينية مثلا) مشروطة تاريخيا كما أن الدراما ، من ناحية ثانية ، هى أحد أقدم الأشكال الثقافية التى ارتبطت تحولاتها المتعددة عبر ما يقرب من ألفى سنة ، على ما يوضح « وليامز » ، بالتغيرات فى العلاقات الاجتماعية ، وهى التغيرات التى لم تكن تكوِّن النظام بقدر ما كانت تحوله . وبالمثل كانت الموسيقى أيضا ، وهى فن قديم آخر ، تغير من شكلها ، وظروف ممارستها فى ارتباطها بموقفها الاجتماعى والسياسى الأوسع . ومن ناحية أخرى ، يعد الأدب شكلا ثقافيا حديثا نسبيا ، وهو قد تشكل متميزا عن كتابة الخطابات والمقالات والدراما ، مثلا وكما يذكر « وليامز » ، فإن مفهوم « الأدب » قد نشأ فقط فى القرن الثامن عشر ، ولم يتطور تماما إلا فى القرن التاسع عشر . وفى مقالة هامة يحدد « تونى ديفيز Tony Davies » (تثبيت) الأدب كنظام محدد بوضوح وبدقة - إذا ما قورن (بمجموعة من النصوص المنشأة بصورة أيديولوجية - فى انجلترا فى ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر) . وتتمثل أطروحته فى أن انفصال « الأدب » عن تعددية النصوص المكتوبة كان مرتبطا أشد الارتباط بما عاصره من تاريخ التربية وأيديولوجيتها ، وأن كلاً من ذلك التاريخ وتلك الأيديولوجية قد أثر فى التشكل (الأدبى) للوحدة القومية التى حجبت العداءات الطبقية الحقيقية .

إن للتاريخ الاجتماعى للفنون بعض النتائج الهامة بالنسبة لفلسفة الفن ، إذ هو بنظرته النسبية لمكانة الأعمال الفنية الخاصة المتجاوزة للتاريخ supra-historical، وهى الأعمال التى يتخذ منها علم الجمال عموما موضوعا ثابتا ، إنما يضع تلك الأعمال موضع التساؤل . ويؤكد لنا التاريخ الاجتماعى للفن ، أولا ، أن أنماطا معينة من المنتجات الحرفية قد تحولت إلى (فن) (أى لتحقيق أغراض غير وظيفية بالمرة ، وكشىء متميز عن الحرف) عن طريق الصدفة . وهو - أى التاريخ الاجتماعى للفن - يدفعنا ، ثانيا ، إلى التساؤل عن تلك الحدود التى عادة ما تقام بين الفن واللا فن (الثقافة الشعبية ، الثقافة الجماهيرية ، والأشكال الفنية الهابطة ، والحرف ، إلى غير ذلك) ، إذ من الواضح أن ليس ثمة شيئا ما فى طبيعة العمل أو النشاط يجعله متميزا عن عمل آخر أو نشاطات أخرى تشبهه فى جوانب كثيرة ، فنقاد وفلاسفة الفن ، حتى أولئك الذين هم على وعى تام بالطبيعة المشروطة والاجتماعية للممارسة الفنية ، مثل « فولهايم » و« جومبريتش Gombrich » يستمدون أمثلتهم ، وبصورة ثابتة لا تتغير ، من (الفنون الرفيعة) high arts » ولكن ، على الرغم من أن درس التطور التاريخى لـ (الفن) أو (الأدب) - اللذين أصبحا اليوم بلاشك نظامين متمايزين - قد يبدو أمرا واضحا ودقيقا نسبيا ، فإن ذلك لا يعنى أن المناقشات حول طبيعة الفن أو قيمته ينبغى ، بالتبعية ، أن تقتصر على تلك الخطابات والممارسات ذات الخصوصية التاريخية . إن النظرية الجمالية يجب ، على أقل تقدير ، أن تعنى بالسؤال الذى مؤداه : لماذا تبدو « الفنون الرفيعة » (إذا كانت فعلا تبدو) كمستودع لكل ما هو أفضل فى الفن ؟ وهل من الممكن الدفاع عن فكرة الخاصية الجوهرية الداخلية فى بعض الأعمال ؟ وفى أى الحالات يكون الأمر بالتأكيد

صدفة حين تدفع التطورات الاجتماعية والتاريخية المعقدة بتلك الأعمال إلى تاريخ الفن والنقد الفنى ليتم الاعتراف بها والترويج لها ، أم أننا ، بدلا من ذلك ، نحتاج إلى علم جمال سوسيولوجى يتجاوز ، بصورة أو بأخرى ، علم الجمال التقليدى بالطريقة نفسها التى تجاوز بها التاريخ الاجتماعى للفن التاريخ التقليدى الداخلى للفن ؟

علاوة على ذلك ، فإن علم الجمال ليس فى استطاعته أن يجد ضمانا لأية طائفة من الأعمال أو لأى مبدأ مقرر فى النقد الفنى أو النقد الأدبى . تلك الخطابات هى أيضا ، من الناحية التاريخية ، نتاج خاص للعلاقات والممارسات الاجتماعية ، ومن ثم فهى متحيزة ومشروطة مثلها مثل الفن والأدب ذاتهما . إن « ديفيز » يذهب إلى أن الأدب ، والأيديولوجيا الأدبية (ويعنى بها النقد الأدبى) ، والتاريخ الأدبى ، قد ظهرت إلى حيز الوجود فى وقت واحد ، وأنها قد دعمت بعضها البعض بالتبادل . وأشار آخرون أيضا إلى الطبيعة الأيديولوجية (أى المرتبطة بالمصالح) للنقد الأدبى منذ ظهوره فى القرن التاسع عشر وحتى اليوم . وليس معنى هذا أن نشجب النقد ، أو نعترض على أعمال موجودة ، مفضلين عليها تصورا معينا للنقد اللا ايديولوجى ، إذا أن المسألة الأساسية هى أن كل النقد أيديولوجى وسياسى . والفرق بين النقد التقليدى والنقد الماركسى (مثلا) هو أن الأول ، على عكس الثانى ، يرفض أن يعترف برؤيته الخاصة ومصالحه الخاصة ، وإنما يقدم نفسه بوصفه ، وفقا لمصطلحات « إيجلتون » : (نظاما معرفيا بريئا innocent discipline) . وكما يذكر « إيجلتون » :

فالنقد لا ينشأ ... كاستجابة سريعة وتلقائية لواقعة النص الوجودية ، كما أنه ليس مقترنا بصورة عضوية بالموضوع الذى يلقى عليه الضوء . إن له حياته الخاصة المستقلة نسبيا ، كما أن له قوانينه وبناءاته الخاصة به ، ويشكل نسقا معقدا فى ذاته ، وهو فى حالة تمفصل مع النسق الأدبى وليس مجرد انعكاس له . وهو يظهر إلى حيز الوجود ، ثم يتجاوز هذا الوجود ثانية على أساس ظروف خاصة محددة » .

إن الدراسة الحديثة التى أجراها « مولهرن » حول كل من مجلة Scrutiny ، وأعمال « ليفيز F. R. Leavis » تقدم لنا فهما لما كانت عليه الظروف الحاكمة فى حقبة هامة من تاريخ الأدب الإنجليزى .

وبصورة مشابهة ، كشف مؤرخو الفن الاجتماعيون عن الطبيعة « غير البريئة » لاتجاه النقد الفنى السائد . وكما هو الحال بالنسبة للأدب ، فإن النقد ليس بريئا ، وذلك لأنه يمارس من جانب أشخاص معينين يعملون فى مؤسسات معينة (كالأقسام الجامعية مثلا) ولهم أصول وسياقات اجتماعية خاصة ، وبالتالى توجهات وأيديولوجيات خاصة ، ويستخدمون مصادر خطاب خاص (لكنه فى تشكل مستمر) . وخطاب النقد الفنى ، مثله مثل خطاب تاريخ الفن ، يستبعد إمكانية تعدد المدركات والعبارات . وكما ذكرت « جريسلدا بولوك » ، فإن تاريخ الفن :

يعمل على إقصاء كل من التاريخ والطبقة والأيديولوجيا عن ميادين خطابه ، وإنتاج فضاء أيديولجى « خالص » لشىء ما يسمى « فنا » ، لا يمكن أن تنفذ إليه أو تخترقه أية محاولة لوضع الممارسة الفنية داخل تاريخ الإنتاج والعلاقات الاجتماعية » .

وينطبق الشيء نفسه على النقد الذى يقدم نفسه على أنه « خالص » وخالد ، ويستجيب بعدوانية لإقحام العوامل الخارجة عن نطاق علم الجمال فى دراسة الفن وتحليله .

إذن ، فالنقد وتاريخ الفن أيديولوجيان ، بمعنى أن كلا منهما ينشأ ويمارس فى ظروف اجتماعية خاصة ، ويحمل قسمات تلك الظروف ، وبمعنى أن كلا منهما يعمد إلى إخفاء تلك المحددات والأصول الخاصة وإنكارها . ولهذا السبب ، فإن علم الجمال لا يمكن أن يحصل من النقد على إعادة التأكيد أو الطمأنة بأن « التقاليد العظيمة » عظيمة حقا . فالتقليد العظيم (فى الأدب والفن وفى أى شكل ثقافى آخر) إنما هو نتاج لتاريخ الفن ، ولتاريخ تاريخ الفن ، ولتاريخ النقد الفنى . وكل تاريخ من هذه التواريخ إنما هو، بدوره ، التاريخ الاجتماعى لجماعات وعلاقات قوى ، ونظم ، وممارسات ومعتقدات راسخة . وبقدر ما يقبل علم الجمال نفسه ادعاءات النقد التقليدى الزائفة والتعميمية ، بقدر ما سيظل مشروعه الخاص مطروحا كموضع للتساؤل . بعبارة أبسط ، فإن مهمة اكتشاف الملامح الجوهرية المشتركة فى كل من رباعية «Middlemarch» لـ « بيتهوفن Beethoven «Misic Lesson» و«Chartres Cathedral» و« فرمير Vermeer » (وهى مهمة لم تتحقق حتى الآن) تبدو اليوم مهمة أيديولوجية ومضَلِّلة ، إذ لماذا ينبغى أصلا أن يكون هناك شيء مشترك بينهم ؟ لقد وجدت سلسلة من الأحداث والمصادفات التى جعلت تلك الأعمال يُنظر إليها على أنها تمثل المعايير الفنية المعترف بصحتها (والمعايير تتشكل فى ممارسات أيديولوجية واجتماعية) ، وتم تقييمها وفقا لمحكات امتياز معينة ومتفق عليها اجتماعيا .

ويمكن القول بأنه على الرغم من أن مفهوم « الفن » وخطاب النقد الفنى تاريخيّان ومشروطان ، فإن الأعمال الفنية التى يتم تقييمها عموما بصورة إيجابية من جانب النقد الفنى ، تكشف فى الحقيقة عن خصائص كلية أو فائقة تفسر خلودها عبر الزمن وجاذبيتها التى تتجاوز حدود أصلها الاجتماعى والجغرافى . أما المنتجات الاصطناعية أو الحرفية الأخرى التى تعرف من جانب تلك العمليات والخطابات النقدية المشار إليها بوصفها « لافن non-art » ، فلا تمتلك تلك الخصائص . وبناء على هذه النظرة ، فإن حكم النقد ، رغم أنه ذو موقف معين ومتميز ، يكون فى الحقيقة صحيحا أو موضوعيا ... وأظن أننا يجب أن نوافق ، دون شك ، على أن إثبات أصول حكم ما لا يعنى (بالضرورة) أن نعلق على صدقه أو صحته ، حتى ولو كان خطابه الخاص لا يحتوى إلا على الحقيقة ، على ما يذهب بينيت : « إن أى علم هو مقياس لقيمة صحته الخاصة به من ناحية ، ولما يكون زائفا بالنسبة له من ناحية أخرى » . إن ما لاحظناه حتى الآن ، فيما يتعلق بعلم الجمال هو أنه ، أولا ، له تاريخ بوصفه ممارسة فكرية ، وأنه ، ثانيا ، يتخذ من الإبداعات الإنسانية والأعمال التى أنتجت بوصفها « تقاليد عظيمة » من خلال الممارسات الأيديولوجية لجماعات معينة فى ظل ظروف اجتماعية خاصة ـ يتخذ من هذه الإبداعات والأعمال موضوعا له . وينبغى ـ دون أن يؤثر ذلك فى أطروحتى ـ أن نلاحظ أن : (أ) بعض علماء الجمال واسعى الأفق قد يُدخلون أيضا أعمالا منتقاة من الثقافة الجماهيرية ـ مثل البيتلز Beatles أو موسيقى الجاز Jazz ، أو السينما الجادة ـ فى مجال الموضوعات الجمالية التى يعالجونها ، (ب) فلاسفة « الاتجاه الجمالى aesthetic attitude بما فيهم فلاسفة

الفن الظاهراتيين phenomenologists يعترفون بأن أى شىء يمكن فهمه فى الشكل الجمالى ، وبالتالى يوسعون من نطاق علم الجمال لا ليشمل الفنون الأقل شأنا فحسب ، بل ليضم كذلك موضوعات ربما تكون ذات وظيفة عملية فى المحل الأول . ولهذين السببين ، فإن التاريخ الاجتماعى وعلم الاجتماع يمثلان تحديا لعلم الجمال .

ويعزز علم اجتماع التذوق sociology of taste من هذا التحدى . فالأمر قد يشكل تهديدا لعلم الجمال المطلق حين ينبغى أن نعرف أن النقد وما يقوم به من تقييمات ، أمور أيديولوجية ، وربما ازداد الأمر سوءا حين نكتشف أن القيم تتغير . بل إن تاريخ الفن (ربما تاريخ التصوير بالذات ، أكثر من تاريخ الأدب ، بسبب أن الأول له تاريخ أطول) هو أيضا تاريخ التقلبات فى التذوق وفى التقييم ، فقد يكون فى استطاعتنا القول بأن ذوقنا المعاصر يختلف إلى حد بعيد عن ذوق أجدادنا فى العصر الفيكتورى ، لأنهم ، ولأسباب عديدة ، كانوا يعتقدون - خطأ - أن فن القرن التاسع عشر الأكاديمى كان فنا عظيما ، بينما هو لم يكن كذلك . إن هذا أسهل من السماح بوزن متساو لكل من الحكمين ، كما أنه يصون الخصائص الخالدة للفن العظيم حقا . غير أن الأمر يبدو أصعب بعض الشىء حين نرى أن العمل الذى نعتقد نحن اليوم أنه فن عظيم لم يكن دائما يقيَّم على أنه كذلك (موتسارت Motzart ، ماتيس Matisse ، ما بعد الانطباعية ، العمارة الكلاسيكية) ، بل إنه من الممكن القول هنا بأن أولئك الذين عاصروا تلك الأعمال لم يكونوا قادرين بعد على تقدير الأشكال الجديدة ، أو أنهم كانوا فاقدين القدرة على تقدير أعمال حلت حديثا محل أعمال أخرى . أو خلفتها . إن « فرانسيس هاسكل » يعرض بالوثائق للتغيرات الجوهرية والآسرة فى الذوق من عام ١٧٩٠ حتى عام ١٨٧٠ فى فرنسا وإنجلترا ، موضحا أن هذه التغيرات فى الذوق مرتبطة بعوامل اجتماعية أوسع : الدين ، والسياسة ، والمتاحف ، وتكنيكات الإنتاج . ويختتم « هاسكل » دراسته بالاعتراف بأن المشكلة التى ناقشها تنطوى على درجة لا يستهان بها من الصعوبة ، إذ : [على الرغم من أنه من الممكن تجنب وعورة مسألة النسبية الجمالية الكلية ، بافتراض أن الأفق الواسع والمعرفة الأعمق سوف تؤدى حتما إلى خلق معايير جديدة مؤسسة على نحو أسلم ، فالواقع هو أن كل إعادة اكتشاف مقنعة كانت - ولنستخدم عبارة بغيضة لكنها تفسر نفسها بنفسها - تقتضى إعفاء عدد من الفنانين « المذنبين » من أجل تحرير المرشحين القلائل الذين يستحقون إعادة نظر حادة) .

إن الجزء الأول من هذه الجملة يبدو مشجعا أكثر منه مقنعا . وإننى لأشك فيما إذا كان « الأفق الواسع » و« المعرفة الأعمق » يمكن أن يكونا عوناً أكبر ، فبصرف النظر عن أى شىء آخر ، فإنها لن تكون قادرةعلى تفسير تقلبات الذوق . وعموما ، فإنى أعتقد أنه من الواضح أننا لا يمكن أن نستخدم نقطة أفضلية الحاضر لكى نزعم بأى تقييم نهائى (رغم أننا نستطيع غالبا أن ندرك الطبيعة الأيديولوجية للأحكام الأقدم) .

إن سوسيولوجيا التذوق الجمالى المعاصر تكشف عن تعددية المحكات والتقييمات داخل المجتمع الواحد فى فترة تاريخية معينة . وإذا كان الحال هو - مثلما يذهب أولئك الذين أشرت إليهم من قبل - أن الأحكام الجمالية المقبولة ليست سوى أحكام جماعات من الناس ذات وضع استراتيجى « أكاديميين ، مثقفين ، نقاد ، وغيرهم) ، فإننا لن ندهش حين نجد أن أعضاء المجتمع الآخرين لهم ذوق مختلف تماما فى مجال الثقافة . لقد كشفت

دراسة « بورديو Bourdieu » ، (النقد الاجتماعى للحكم) عن تنوع فى التفضيلات الجمالية قائم على أسس طبقية ، وذلك عبر ستمائة صفحة أو أكثر تضمنت عددا قليلا من الحالات المدهشة : (المدرسون فى التعليم يفضلون المقطوعة الموسيقية : البيانو اللطيف المزاج The Well-Tempered Clavier على مقطوعة : الدانوب الأزرق The Blue Danube ، بينما يفضل العمال الأخيرة) . وكما يشير العنوان الفرعى لكتابه ، فإن مشروع « بورديو » يمثل نقدا لعلم الجمال عند « كانط » فى كتابه (نقد الحكم) ، وخاصة لفكرة الحيادية أو (النزاهة) disinterestedness باعتبارها تميز النزعة الجمالية :

« إن كل تحليل ماهوى essentialist analysis للنزعة الجمالية ... لابد أن يفشل . فلكونه يرفض أن يأخذ فى اعتباره الأصول الجمعية والفردية لهذا النتاج التاريخى الذى لابد وأن يكون قد أعيد إنتاجه بصورة مستمرة عن طريق التربية ، فإن هذا التحليل ليس قادراً على أن يؤسس من جديد مبرر بقائه raison'être الوحيد ، وهو العلة التاريخية التى تقف وراء ضرورة النظام التحكمية » .

والحقيقة المؤكدة هى أن « النزعة الجمالية الحيادية » ذاتها لها تاريخ كما سبق أن أشرت ، ويمكن فهمها فقط فى علاقتها باللحظة الخاصة التى شهدت ظهورها . كما أن مقولة « الجمالى » ، أى فصل الفن تماما عن جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية الأخرى ، إنما هى تركيبة اجتماعية تاريخية ، وبهذا المعنى تعد ، كما يذهب « بورديو » مقولة « تحكمية » arbitrary . والنقطة الجوهرية على أية حال هى أن هذه المقولة لا تحل مشكلة القيمة الجمالية .

فى جزء لاحق من مناقشته ، يضع « بورديو » الجمالىّ الشعبىّ popular aesthetic) ، الذى يجمع بين الإشارة إلى الجدوى العملية للعمل وبين الإعجاب بهذا العمل - فى وضع مضاد مع علم الجمال « الخالص » الذى من الواضح أن حياديته تستبعد العملى والعرضى من الحكم . وفى حين أن هذين النوعين من علم الجمال قد ينهضا على أسس طبقية (على النحو المعقد والمثير الذى يصفه بورديو) ، فإن ذلك قد لا يكون مبررا لإخضاع الجمالى الشعبى للجمالى التقليدى . وربما لا يزال من الممكن ، مرة أخرى ، القول بأن النزعة الجمالية والأحكام المرتبطة بها ، والتى ظهرت ، يقينا ، فى ظروف تاريخية واجتماعية معينة ، ولا يزال لها وضعها الخاص (الطبقى أو غيره) ، هى الصيغة الملائمة لتقدير الفن ، والأساس الوحيد لتقييمه كفن . إلا أن ذلك يعود بنا مرة أخرى إلى السؤال عما تكونه « القيمة الجمالية » . هل هناك خلفيات أو أسس تدفعنا إلى الاستمرار فى القول بأن The Well-Tempered Clavier أفضل من The Blu Danube ؟ أو هل يفضى النقد السوسيولوجى للحكم إما إلى ضرب من الجمالى الشعبى (بمعنى أن « أفضل » عمل هو الذى يحبه معظم الناس أو تحبه الطبقات المهيمنة) ، أو إلى النسبية الجمالية التامة التى يخشاها « هاسكل » ، دون أية محاولة للزعم بوجود قيمة مجاوزة للتاريخ لأية أعمال فنية ؟ إن تلك هى ، على نحو ما ، الترجمة ، الجمالية لمشكلة المغالطة النشوئية genetic fallacy ، وذلك لأن عالم اجتماع الفن عليه أن يواجه حقيقة تقول بأن نشأة تقييم جمالى ما يمكن أن تفسر بذاتها وبمعزل عن أية اعتبارات أخرى ، وأن يقرر ما إذا كانت هذه الحقيقة تضعف من التقييم أو تبطله . ولكن ، إذا ما قيل أنها لا تبطل التقييم ، فإن السؤال حول

معايير الحكم يطرح نفسه ، وبصورة أكثر حدة ، طالما أننا لا يمكن أن نتبنى ، على طول الخط ، وبصورة غير نقدية ، خطاب الحكم الجمالي ذاتي الخلود .

إن أطروحتى الأساسية هي أننا نحتاج إلى تحرير مفهوم « الجمالي » من كل الادعاءات الإمبريالية لعلم اجتماع الفن المفرط في الراديكالية ، والذى يسوّى بين القيمة الجمالية والقيمة السياسية ، وكذلك تحريره من النسبية الكلية والعجز الكلى اللذين يمكن أن ينتهى إليهما علم الجمال بسبب إلحاح التاريخ الاجتماعى للفن وللنقد على التأمل الذاتى self-reflexivity . وفيما يتبقى من هذا الفصل ، سوف أعطى بعض المؤشرات الأولية لسبب اعتقادى بأن ذلك ضرورى . لكن ، قبل أن افعل ذلك ، قد يكون من المفيد أن أوضح المعنى أو المعانى التى أقصدها من استخدامى لكلمة « جمالى » aesthetic . فعلى الرغم من أن الموضوع الأساسى لهذا الكتاب هو مفهوم « **القيمة الجمالية** » ومدى تأثره بعلم اجتماع الفن ، فقد بات الآن من الواضح أننى منهمكة فى الجدل حول « الخبرة الجمالية » aesthetic experience . وكما سبق وأن ذكرت فى مكان آخر ، فإن المجال الجمالى ، بمعنى ما ، ليس إشكاليا بعبارة أخرى ، أقول إن خطاب علم الجمال متشكل ، بالفعل ، تاريخيا . فهناك نظم الفنون وموضوعاتها وممارساتها (وهى ليست دائما محددة بوضوح) ، وهناك النظم المعرفية المصاحبة لها ، وهى تاريخ الفن ، والنقد الأدبى ، وعلم الجمال نفسه . وعلى الرغم من أنه من الممكن بل ومن الجوهرى فى رأينا ، استكناه هذا الخطاب والكشف عن البنى والعلاقات الاجتماعية التى تشكل فيها ، فإن الخطاب وممارساته يواجهوننا كحقيقة اجتماعية social fact . ولذا ، فإذا كنا نعنى بـ« الجمالى » ببساطة الرسومات والروايات والمتاحف والناشرين والنقاد ، ومؤرخى الفن ، ونظريات الفن الفلسفية ، وكل العناصر الأخرى التى تؤلف خطاب علم الجمال وتكون متضمنة فيه ، فليست هناك إذن صعوبات ـ باستثناء ذى الطابع العملى منها ـ فى تعيين هذا المجال وتحديد فعالياته . ومع ذلك ، فالصعوبة الأكبر إنما تتمثل فى القضيتين المرتبطتين ببعضهما ، وهما قضية « **الخبرة الجمالية** » (أى قضية « الخاصية الجمالية » للأعمال) ، وقضية « **القيمة الجمالية** » . إن مناقشة القضية الثانية تقتضى مناقشة القضية الأولى ، والسبب فى ذلك هو أننا إذا رفضنا اختزال القيمة الجمالية إلى قيمة سياسية أو أخلاقية مثلا . فسوف نبدو إذن فى الحال كمدافعين عن خصوصية الفن ، سواء فهمت تلك الخصوصية بوصفها نوعا خاصا من الخبرة الجمالية ، أو بوصفها خاصية معينة كامنة فى منتجات حرفية معينة . فإذا كانت إحدى الروايات الجيدة لا تستمد جودتها من كونها ، ببساطة ، صادقة أو صحيحة سياسيا ، أو مقبولة أخلاقيا ، أو مفيدة لأى هدف عرضى ، فإننا نقول حينئذ أنها جيدة كرواية أو كعمل فنى . فالتقييم الجمالى ينطوى ، إذن ، على أخذ موقف من طبيعة الجمالى (إن الطريقة التى أعرض بها هذه المسألة هنا تتجاهل محتويات أطروحة « بورديو » التى تذهب إلى أننا بقولنا أن رواية ما « جيدة » إنما نعنى فقط أن كثيرا من الناس ، أو ربما الناس الملائمون ، يحبون هذه الرواية ...) . ومن الجائز أن يثبت فى النهاية أن « الجمالى » لا يعنى ـ على سبيل المثال ـ أكثر من قواعد كتابة الرواية (وهى القواعد التى ـ فى حالة الرواية الجيدة ـ تُتَّبع بصورة تامة وبنجاح) . وعلى أية حال ، فقضية خصوصية الجمالى

تعد قضية محورية بالضرورة ، بالنسبة لقضية القيمة الجمالية .

إن النظرة السوسيولوجية للفنون يمكن إرجاعها ، على الأقل ، إلى بعض التعليقات غير المنظمة التى قدمها « ماركس » و« إنجلز » ، وكذلك إلى أعمال بعض الكتاب الآخرين مثل « تين Taine » ، بل وأيضا « ماكس فيبر Max Weber » ، وإن كانت تلك الأعمال لم تؤد إلى نشأة (أو تشكل) جزء من تقاليد لسوسيولوجيا الفن . إذ أن هذه التقاليد قد تطورت فيما بعد من خلال علم الجمال السوفيتى المبكر ، وكتابات أعضاء مدرسة فرانكفورت فى بداياتها ، وكذلك من خلال كتابات « كودويل Caudwell » و« فوكس Fox » وغيرها فى بريطانيا إبان الثلاثينيات . ثم أحرز علم اجتماع الفن تقدما كبيرا خلال النمو المعاصر فى الدراسات الثقافية وعلم اجتماع الأدب فى بريطانيا وغيرها من البلدان . وقد اقترنت تلك الأعمال والدراسات مجموعة قيمة من الأدوات والنظريات التى تتعاظم دقتها باستمرار ، والتى تساعدنا على فهم أفضل للفنون . ويمكن أن نضع ضمن هذا التطور أعمال مؤرخين اجتماعيين للفن والأدب مثل « هاوزر » ، « وكلارك T. J. Klark » ، و «ريموند وليامز » ، إذ يبدو لى أن اهتماماتهم وإسهاماتهم تتداخل مع اهتمامات علماء الاجتماع وإسهاماتهم ، بمعنى أنها تندمج فى مجموعة من الأعمال حول الإنتاج الاجتماعى والتاريخى للفنون ، وشروط إنتاجها واستهلاكها ، وأشكال ورموز التصوير التى تعيد فيها إنتاج الأيديولوجيا ولقد حقق كل من علم اجتماع الفن والتاريخ الاجتماعى للفنون إنجازا هاما ، وهو إزالة الغموض عن الفن وهتك أسطورة الفنان بوصفه « عبقريا » ، وذلك بالبرهنة على خصوصية كل من « الفن » و« الفنان » من ناحية ، وعلى الأيديولوجيات والاهتمامات ، أو المصالح المتضمنة فى عملية إنتاج الفن وتقييمه من ناحية أخرى . فلم يعد الاحتجاب النسبى للنساء فى تاريخ الفنون يعزى إلى عجزهن عن الرسم أو تأليف الموسيقى ، بل أصبح يفهم فى ضوء بناءات عوالم الفن والموسيقى التى تستبعد النساء من التدريب والنجاح بمختلف الوسائل المباشرة وغير المباشرة ، وكذلك فى ضوء بعض الممارسات ، المتحيزة جنسيا ، فى تاريخ الفن والنقد الفنى . بيد أن هناك بعض الكتاب الذين أخذوا يتساءلون عما إذا كنا قد بالغنا فى إضفاء الطابع السوسيولوجى على مادتنا ، إذ أن نقد الفن كأيديولوجيا قد أفضى ، فى غالب الأحيان ، إلى اختفاء صفات الفن كافة فما عدا صفته الأيديولوجية . وهناك أسباب عديدة تجعل من هذا النوع من الاختزال إجراء غير موفق .

فأولا ، هناك المشكلة المعروفة (والتى كان ماركس أول من أثارها فى تأملاته غير الوافية حول العوامل التى تجعل الفن اليونانى لايزال يحظى بالإعجاب من جانب جمهور القرن التاسع عشر) والمتمثلة فى استمرار بعض الأعمال وتجاوزها لفعالية بناءاتها الاجتماعية والأيديولوجية ، وهى مشكلة على أية حال ، بذل المحاولات لتفسيرها داخل نظريةِ الأيديولوجيا : فى ضوء القراءات الأيديولويجة المختلفة ، أو التشابهات الكافية التى توجد فى التكوينات والتقسيمات الطبقية ... إلخ .

وثانيا ، هناك أنواع عديدة من الأعمال تبدو غير قابلة للإذعان للتحليل السوسيولوجى (موسيقى الحجرة والفن التجريدى على سبيل المثال) إلا بمعنى معين ، وهو دراسة الشروط الاجتماعية لظهورها ونجاحها . وعلى الرغم من أن هناك محاولات بذلت لتحديد الجوانب الأيديولوجية ، حتى لتلك الأشكال الأشد مقاومة ، فإنه من الواضح تماما فى مثل تلك الحالات أن هناك جوانب هامة تظل باقية . فقد يقال مثلا ، كما يذهب « فولر » ،

ان أعمال « روبرت ناتكن robert Natkin » التصويرية تفوق ، من الناحية السياسية والأيديولوجية ، أعمال غيره من المصورين الأمريكيين المعاصرين ، وذلك ، على ما يقول «فولر» ، لأنها تدخل المشاهد فى نظام من الخبرة يتجاوز ما هو « بصرى بحت » . بيد أننا من الممكن أيضا أن نتساءل ـ كما أقر « فولر » نفسه فى كتابات أخرى حديثة ـ عما إذا كان « البصرى البحت » ذاته مبهجاً أو ناجحا ، وكيف ؟

ثم هناك ، ثالثا ، مشكلة تظهر حين نكتشف أن عملا ما خاطىء أو غير صحيح أيديولوجيا ، ورغم ذلك يبدو ممتعا وممتازا من الناحية التكنيكية ، أو هو ، بصورة أو بأخرى ، جيد من الناحية « الجمالية » ، وهذا أمر أقل حدوثا ، طبعا ، فى حالة التصوير التجريدى (الذى تحتاج أيديولوجيته إلى قدر كبير من الجهد التحليلى لإظهارها واستنباطها) عنه فى حالة رواية فاشية مثلا . ويحضرنى هنا مثالان ، أولهما الباليه الكلاسيكى الذى ينهض العديد من أعمال الريبرتوار الرئيسية فيه على روايات رجعية ومثيرة للغرائز الجنسية ، إن لم تكن روايات سخيفة وساذجة ، وثانيهما لوحات الرسام الألمانى التعبيرى « إميل نولده Emile Nolde » الذى كان متعاطفا مع النازية . إن ما يحدث هو أن « قراءاتى » النقدية لتلك الباليهات تتصــادم مع استمتاعى بعروضها ، ومع ذلك يظل من الممكن أن أعجب بالمهارة والتصميم ، والألحان الراقصة فى أجزاء من تلك الأعمال ، بينما لا تؤثر المعرفة العرضية فى الحالة الثانية فى إعجابى بأعمال « نولده » التصويرية . وبما أنها لا تؤثر ، فما الذى أعجب به إذن ؟ (ليس من المرجح طبعا أن نكتشف أن تعاطف نولده مع النازى يظهر ، بصورة أو بأخرى ، فى أعماله ، ولكن، هل يجب علىّ فى هذه الحالة أن أبحث عن محتوى أيديولوجى بديل يفسر ردود أفعالى الإيجابية ؟) . سوف أعود (فى الفصل الثانى) لهذه المشكلة عندما أعرض لوجهة النظر التى عبر عنها « هادجينيكولاو Hadjinicolaou » والقائلة بأن : (المتعة التى يشعر بها المشاهد عند رؤيته للوحة ما ، وتطابق أيديولوجية الجمالية مع الأيديولوجية البصرية للوحة إنما هما شىء واحد) .

لكل هذه الأسباب ، بدأ عدد من الناس فى القول بأننا يجب ، رغم كل شىء ، أن نعيد وضع الجمالى ، إن لم يكن فى شكله التقليدى ، المأفُوّى ، فعلى الأقل فى سياقات سوسيولوجية أو مادية مقبولة . ولقد كان العمل العظيم الأخير لـ « چورچ لوكاتش Georg Lukacs » ، وهو واحد من الشخصيات الرئيسية فى سوسيولوجيا الفن ، يدور حول طبيعة الجمالى . وعلى الرغم من أن النقاد والمعلقين قد خلصوا إلى أن محاولته لتعيين خصوصية الجمالى تعيده إلى التحليل المثالى اللاتاريخى الذى يميز كتاباته المبكرة فى مرحلتها قبل الماركسية ، فإن محاولته تدل فعلا على عدم رضائه عن نظريات الفن الاختزالية . ولهذا السبب تمثل تلك المحاولة اتجاها هاما بالنسبة لدارسى أعماله . وهناك من كتبوا مؤخرا مقترحين تطوير نظرية جديدة فى علم الجمال ، ناقدين ، فى بعض الأحيان ، أعمالهم الخاصة المبكرة . فعلى سبيل المثال ، يقول « فولر ») (إن انسدادنا الحساسية الجمالية هو فى حد ذاته أمر محدد أيديولوجيا ، إذ أنه ينطوى على نوع من الإذعان لنزعة اختزالية فى الرؤية غير ثقافة النظام الاقتصادى السائد) .

ويقدم « ريموند وليامز » التعليق الحذر التالى) (حتى بالنسبة لمقولة الجمالى ، فإنى أقول إنه من

الضرورى تماما معارضة علم الجمال كمجال معرفى خاص بنوع معين من الاستجابة . إلا أننا لا نستطيع أن نستبعد إمكانية اكتشاف صيغ دائمة معينة من النوع النظرى يمكنها الإجابة على هذه المقولة) .

ويذهب « تيرى لفل Terry Lovell » إلى أن علم اجتماع الفن يجب أن يهتم بتحليل المتع الاجتماعية : (إن إدراك الشكل الجمالى فى حد ذاته يجب أن ينظر إليه باعتباره المصدر الرئيسى للمتعة فى النص ... والحساسيات الجمالية مرتبطة بكل من الطبقة والجنس ، كما أن سياسة المتعة الجمالية تعتمد على الطرق المعينة التى تتواءم من خلالها الحاسية وتتطور عبر خطوط الجنس والطبقة) . ويطرح « تيرى إيجلتون » سؤالا على صلة وثيقة بالموضوع ، ويرتبط بسوسيولوجيا الفن اللوكاتشية التى تستحسن النصوص « الواقعية » ، وهذا السؤال هو : لماذا يجب أن يمنع الإدراك والتصوير الدقيق للواقعى متعة جمالية ؟

إن إدراك هذه المشكلة قد دفع ببعض الكتاب إلى محاولات عديدة لإيجاد حلول لها ، بما فى ذلك استخدام التحليل النفسى والأنثروبولوجيا الفلسفية . وليس ثمة على الإطلاق اى اتفاق حول كيفية فهم علماء الاجتماع أو علماء الجمال الماركسيين « للمتعة الجمالية » أو « الصيغ الدائمة » أيا كانت هذه . وتلك مسألة لابد وأن يثيرها علم اجتماع الفن كقضية . ومن المسلم به أن نقد النزعة الاختزالية لا يعنى السماح بالاستقلال النسبى للفن فحسب (أى بتطوره وفقا لإيقاعه الخاص وبلعبه لدوره الخاص ، وبإثباته لفعاليته الخاصة فى العملية التاريخية) ، بل يعنى أيضا التفكر فى إمكانية أن « للجمالى » خصوصيته التى لا تقبل الاختزال .

تأليف : ڤالتر كاوفمان

عرض : فــؤاد كامــل

المأســاة والفلســفة

(١)

«ڤالتر كاوفمان» فيلسوف أمريكى معاصر ، ينحدر من اصل ألمانى وكان أستاذا للفلسفة بجامعة برنستون ، ومؤلفا لعديد من الكتب الفلسفية القيِّمة وله فضل كبير فى تصحيح صورة كلٍّ من الفيلسوفين الالمانيين **«هيجل»** و **«نيتشه»** فى أذهان القراء والباحثين فى تاريخ الفلسفة الحديثة بوجه عام . ويقول **«توماس مان»** الكاتب الألمانى العظيم عن كتابه **«نيتشه»** : «إنه عمل يتفوق تفوقا عظيما على كل ما أُنْجز من قبل فى نقد **«نيتشه»** وتفسيره » وفضلا عن كتبه الفلسفية النقدية فى شرح هذين الفيلسوفين وإعادة تفسيرهما فقد ترجم لهما عن الألمانية نصوصا فلسفيةً ، ترجمة دقيقة ، إلى اللغة الإنجليزية تعدُّ الآن من مراجع وروائع الأدب الفلسفى الحديث .

وإلى جانب هذه الإضافة المرموقة إلى تاريخ الفلسفة الحديثة ، أصدر **«كاوفمان»** كتبا أصيلة يعبِّر فيها عن فلسفته الخاصة من أهمها كتابه **(نقد الدين والفلسفة)** و **(نصيب الإنسان** (Manas lot) و **(الدين من تولستوى إلى كامى)** و **(من شكسبير إلى الوجودية)** .

والشيء المُنعش فى مؤلفات **«كاوفمان»** هو أنه لايفكر على طريقة **«كانت»** وأضرابه من الفلاسفة الذين يُؤْثرون الجفاف والتعقيد والعسر والإغراب فى أساليبهم ، وإنما ينتهج منهجا يتوخى الوضوح والسلاسة ويتخذ أسلوبا أدبيا مشرقا قوامه التيسير والتشويق وطرح الأسئلة التى تستفز العقل إلى التفكير وتحثه على السعى إلى أجوبة جديدة لأعوص مشكلات الفلسفة .

وفى اختلافه هذا عن الفلاسفة الأكاديميين ، اندفع **«كاوفمان»** فى بحثه عن **(حقيقة الوضع الإنسانى)** إلى التماس هذه الحقيقة عند كبار شعراء المأساة (التراچيديا) فى كل العصور ابتداء من العصر اليونانى حتى العصر الحاضر . وذلك فى كتابه الذى نتصدى لعرضه فى هذه المقالة ، وهو **(المأساة والفلسفة)** .

(*) Tragedy and Philosophy, W. Kaufmann. Prinekton university press, 1979.

اهتمام «كاوفمان» ينصب فى المقام الأول على (فهم الإنسان) وهو يفترض أساسا أننا نستطيع أن نلتمس هذا الفهم لدى كبار شعراء المأساة الذين صوروا الإنسان فى مواقفه المأساوية الفاجعة ، وفى صراعه مع القوى الخارجية عنه ، وفى نضاله مع نفسه وضميره وعقله ووجدانه . ولعل «**كاوفمان**» كان رائدا فى هذا المجال .

من حيث رغبته فى العثور على (**البُعْد الفلسفى**) فى المآسى الكبرى ـــ سواء الإغريقية منها أو الشكسبيرية أو الحديثة ـــ وذلك فى تحليلاته المفصَّلة لتلك المسرحيات ، وفى عرضه النقدى لنظريات من سبقوه من الفلاسفة الذين اهتموا بوضع تعريف لماهية المأساة ، لكى يخلص من هذا كله إلى تعريف جديد لها ، وإن كانت معرفة أوضاع الوجود البشرى ومعاناته هى أهم مايبتغيه من هذا الجهد الجدير بالإعجاب . وبهذا يُعدّ الكتاب إسهاما رئيسيا فى علم النقد الأدبى وجماليات الأدب والفلسفة فى آن معاً .

* * *

ويعيب «**كاوفمان**» على من سبقوه من الفلاسفة الذين تعرضوا للمأساة ، ومن أهمهم «أفلاطون» و «أرسطو» و «وهيوم» و «هيجل» و «شوبنهور» و«نيتشه» و «شيلر» ، أنهم كانوا يسارعون إلى التعميم ووضع النظريات دون أن ينظروا بالتفصيل فى مأساة واحدة . ولهذا بدأ هو بإعادة فحص كلٍّ من «**هوميروس**» و «**إسخيلوس**» و «**سوفوكليس**» و «**يوريبيديس**» و «**شكسبير**» ، وثلاثة من كتاب المسرح فى القرن العشرين هم «**هوخهوت HOCHHUTH**» و «**بريشت**» و «**سارتر**» . وفى هذا الفحص يقوم بدراسة تفصيلية لعدد كبير من المسرحيات ، ويخصص فصلا بأكمله لمسرحية (**الملك أوديب**) لـ «**سوفوكليس**» ، ويحدِّد الغاية **الرئيسية** من الكتاب وهى تناول «المأساة» من جميع **جوانبها تناولا** صحيحا مثمرا ، ويقتضى ذلك إلقاء الضوء **على المآسى** الإغريقية والشكسبيرية ، وعلى بعض **المشكلات المتعلقة** بإمكانية قيام المأساة فى عصرنا الحاضر .

ولما كانت المحاولة التى يقوم بها المؤلف **محاولة بنَّاءة** ، ولا تقتصر على أن تكون مجرد تاريخ **للنقد** ، **فإنه يعرض** تخطيطا جديدا لـ (**بويطيقا**) تعارض (**بويطيقا أرسطو**) الشهيرة ، ونفنِّد آراء «**أفلاطون**» فى **هذا المجال** ، **باللجوء** إلى تطبيق هذه الآراء ، على مسرحية (**الملك أوديب**) لـ «**سوفوكليس**» .

ويرى المؤلف أن النظريات التى **وضعت عن المأساة** قديمها وحديثها تجازف دائما ـــ بوعى **أو بغير وعى** ـــ بأن تكون مبنيَّة على مأساة واحدة ، **ولهذا سرعان** ما تظهر مثالبها إذا طبقِّت على غيرها من **المآسى** . **نظرية** «**هيجل**» مثلا ، تنطبق على مسرحية (**أنتيجون**) لـ «**سوفكليس**» ، كما تنطبق نظرية «**أرسطو**» **على (الملك** أوديب) .. وهكذا دواليك . على حين **يرجع مؤلفنا إلى** «**هوميروس**» ليبينِّ أن نظريته تنطبق على (**الإلياذة**) . **وأن** دراستنا لـ (**الإلياذة**) توفِّر لنا خلفية **نحتاج إليها أشد** الحاجة لفهم «**اسخيلوس**» و «**سوفوكليس**» و «**يوريبيديس**» ، الذين يكرس لكل منهم **فصلا كاملا فى** كتابه المكُون من فصول عشرة .

ولا يتوقف المؤلف عند هذا الحدّ **وإنما يمضى ليبينِّ** كيف يمكن تطبيق نظريات «**أرسطو**» و «**هيجل**» ـــ رغم

ارتباطها بالمآسى الإغريقية على مآسى **شكسبير**» ــ وهنا يبدو لنا **أن** هذا الأفضل مكان للرجوع إلى نظريات «**هيوم**» و «**شوبنهور**» عن المأساة ، لأن كلًّا منهما كان معنياً بـ «**شكسبير**» عنايته بالإغريق ، وقد تصدّى كلٌّ منهما **للإجابة**على هذا السؤال ألا وهو : لماذا كانت المآسى واهبةً للمتعة ؟

ويصل المؤلف أخيرا لعصرنا الحاضر . وكان قد **تعرض لـ** «**سارتر**» فى الفصل الذى كتبه عن «**يوريبيديس**» لأن مسرحيته (**الذباب**) تُغرى بمقارنتها بمسرحية (**إلكترا**) لـ «يوربيديس» . ويعتنق المؤلف فى نهاية **الأمر** نظرية ظواهرية حديثة فى (**الماساوى**) **ويتساءل هل** يمكن أن تكون الأحداث مأساوية ؟ والبست بعض **الأحداث** التى تقع فى زماننا مأساوية بوجه خاص ؟ **وهل** يمكن أن تُكْتب المأساة فى عصرنا الحاضر ؟ ويجيب **على** هذه الأسئلة بدراسة تحليلية لمسرحية «النائب The Deputy للكاتب «**رولف هوخهوت**» **Rolf Hochhut** ومحاولة **الكاتب** نفسه لجعل «**تشرتشل**» بطلا مأساويا فى مسرحيته (**الجنود**) . ويناقش بعد ذلك «**برتولت بريشت**» **الكاتب** الألمانى المعاصر الذى حاول الخروج على **التقاليد الأرسطية** كلها للدراما ، وأنشأ مايسمى بالمسرح **الملحمى** epic Theatre ، وفى دراسته هذه للدراما الحديثة **يحاول المؤلف** اكتساب فهم أفضل للمأساة الإغريقية .

هذه لمحة خاطفة عن الهيكل العام للكتاب ، أردنا أن نصدِّر **بها** عرضنا لمضمون الكتاب ، حتى نكون على **إحاطة بالخط** الفكرى العريض الذى اتبعه المؤلف فى **كتابه المثير** ، بمعلوماته الغزيرة وآرائه الخصبة .

قد يتساءل كتاب : (**المأساة والفلسفة**) لماذا نعود إلى **المآسى الإغريقية** القديمة ، ولدينا من المآسى والأهوال ما لا يستطيع الإنسان أن يتحمله ؟ لدينا الحرب العالمية الثانية ، ولدينا (**هيروشيما**) و (**نجازاكى**) ، ولدينا المجاعات الهائلة التى أودت بملايين الأطفال والنساء والرجال فى العالم الثالث . لماذا كل هذه الضجة حول (**أوديب**) و (**اورست**) و (**عطيل**) ؟ **ماذا تعنى** (**هيكوبا**) لنا أو (**هاملت**) ، أو (**هيپوليت**) ؟ قيل لنا إن المأساة قد ماتت ، وكان موتها بسبب التفاؤل والإيمان بالعقل ، والثقة فى العقل . غير أن المأساة لم تمت ، وإنما ما يجعلنا غرباء عنها هو ضدها : أعنى اليأس .

إن مسرحية مثل (**فى انتظار جودو**) لـ «**صمويل بيكيت**» أو «الدرس» لـ «يونسكو» أقل تفاؤلا ، وأقل إيمانا بالعقل ، ولا ثقة عندها فى المستقبل ، ولكنها أكثر اقترابا وأشد التصاقا بمشاعر أولئك الذين ولدوا خلال الحرب العالمية الثانية أو بعدها . وإذا كان العالم عبثا لاطائل وراءه كما يقول بعض الوجوديين ــ وللشخص المفكِّر أن يختار بين أنواع مختلفة من القنوط . فلماذا لايختار أن يضحك على قدر الإنسان .. ضحكة سوداء ؟ ولماذا يكون هناك مجال للعواطف أو المثاليات أو المواقف الفخمة الضخمة ؟ والفلاسفة أنفسهم بدءوا فى اختيار الأسئلة الصغيرة ، وعلى آثارهم جرى المسرحيون فى اختيار الشخصيات الصغيرة !!

إن مؤلفنا يجد أن رؤية «**هوميروس**» للعالم شبيهة برؤيتنا له . وكانت تقوى **سوفوكليس**» المزعومة مجرد أسطورة ، ولايقل عن ذلك وهما تفاؤل «**يوريبيديس**» كانت مآسى شعراء الإغريق تنبض بيأس أوّلى ، وكانت اهتماماتهم قريبة كل القرب من اهتماماتنا . ومن أراد أن يلتمس إجازة أخلاقية فى الفن فإنه لن يجدها فى الدراما الإغريقية ، ذلك أن شعراء المآسى اليونانيين لم يكونوا

ينظرون فى أخلاقيات معاصريهم فحسب ، بل كانوا ينظرون أيضا فى الأخلاق التى نادى بها «**أفلاطون**» ولهذا فإن مسرحياتهم تنسحب على الأخلاق المسيحية أيضا . وكانوا يدينون أيضا وحشية معظم المذاهب الأخلاقية ونزعتها اللاإنسانية .

و «**كاوفمان**» من تلاميذ «**سقراط**» ، ذلك الحكيم المتهكم الساخر الذى اهتدى إلى أن جوهر رسالته هو فضح كل ادعاء بالمعرفة بوصفه جهلًا وضُع على أسس واهية . وعندما يكتشف المرء أن كثيرا من المعتقدات الشائعة خاطىء بشكل أو بآخر ، فإن هذا الكشف يشكلً دافعا قويا للبحث وفى هذه الحالة تزداد مباهج الكشف عند العثور على كنوز مدفونة تحت ركام العصور . وقد عرف شعراء الإغريق القدامى عذاب الجحيم الموجود على الأرض ، فمن الممكن أن تنير رؤاهم الجحيم الذى نصلاه فى العصر الحاضر .

* * *

كان «**سقراط**» وتلميذه «**أفلاطون**» شديديْن على الشعراء ، على الرغم من أن الفلسفة اليونانية تأثرت فى تشكيلها بشعراء المأساة الثلاثة الكبار : «**إسخيلوس**» و «**سوفوكليس**» و «**يوربيبديس**» ورغم أن «**أفلاطون**» يمكن أن يعد امتدادا لذلك التطور الذى بدأ بأول هؤلاء الثلاثة وأنتهى بآخرهم ، فهو نفسه ــ أى **أفلاطون**» ــ شاعر من أكبر شعراء ذلك العصر ، مع أنه وقف ضد المأساة ، كما وقفت المسيحية ضد اليهودية ، واستبعاد «**أفلاطون**» للشعراء من جمهوريته الفاضلة أمر معروف ، ويجىء متَّسقا مع نظريته فى المُثُل . فإذا كان العالم الظاهرى الذى نحياه «محاكاة» mimisis لعالم المُثُل الواقعى الذى هو الأصل فى الوجود ، وكان «**أفلاطون**» يعتقد أن المأساة محاكاة و «تمثيل» لعالم الظواهر الذى نعيش فيه ، فهى إذن «محاكاة للمحاكاة» أو تقليد للتقليد ، فهى تأتى فى الدرجة الثالثة من الواقع وعلى هذا الأساس شجبها «**أفلاطون**» واستبعدها تماما من

جمهوريته الفاضلة . وفى هذا الموضع ينبغى ألا ننسى أن الفلاسفة السابقين على سقراط قد مهدوا لهذا الموقف الأفلاطونى ، ذلك لأنهم لم يستحقوا لقب فلاسفة لأنهم تحرروا من التفكير الأسطورى فحسب ، بل لأنهم خطوْا خطوة ذات دلالة كبرى وهى أنهم انفصلوا عن التفكير التأويلى ، واتخذوا موقفا مضادا للسلطة ، ولم يلجئوا إلى تفسير الشعراء أو الفلاسفة السابقين عليهم ، بل جعلوا أقوالهم تقف على دعاماتها الخاصة ، ومضوا فى طريقهم لتوكيد اختلافاتهم عمَّن سبقوهم ، ولم يرفضوا أقوال هؤلاء فحسب ، بل رفضوا أيضا كل اعتماد على السلطات أيا كانت .

والسؤال الذى يطرحه المؤلف هو : كان «**أفلاطون**» و «**أرسطو**» ومن قبلهما «**سقراط**» أكثر وعيا بحدود الإنسان البشرية الفانية من «**سوفوكليس**» ؟ ليس من شك أن كلا من هؤلاء الثلاثة كان يعتبر نفسه بالطبع أحكم من شعراء المآسى . ذلك لأن هؤلاء الشعراء (المقلِّدين) كانوا يحضون الإنسان على حب الحياة والإقبال عليها ، بدلا من أن يديروا إليها ظهورهم . وهذه الدنيا مخيِّبة للآمال ، ولا تفى بوعودها ، وتظهر على أنها سراب بمضى الزمن . فإذا انتهى الأمر إلى اليأس وكان أمامنا اختياران : إما أن ننبذ هذا العالم وراء ظهورنا ونتطلع إلى عالم آخر لا يعتريه التغير ولا يوجد فيه زمان ، أو أن نلتمس العزاء فى الفن والشعر . فالشعراء عند

«افلاطون» انبياء زائفون ، عبدة أوثان يضعون ثقتنا فى صور ، ويقدمون لنا أشباه الأشباه ، ولا يعرفون شيئا عن المثُل ، عن الحق .

وقد نعترف بأن المأساة محاكاة للفعل كما يرى «افلاطون» — ولكنها تنطوى فى الوقت نفسه — كما يرى «كاوفمان» — على رؤية عميقة للوضع الإنسانى ، وتضم ثروة من نفاذ البصيرة ، وقد تكون مساوية ، إن لم تزد — لحكمة «افلاطون» ومن الواضح أيضا أن كل محاكاة للحياة ليست بالضرورة مأساة ، بل لكل تراجيديا شروطها لكى تصبح فنا جديرا بالمشاهدة والتأثر .

* * *

وإذا كان «افلاطون» مبشرا فى تناوله للمأساة ، وكان استبعاده لها من جمهوريته لأسباب تربوية ، فقد كان «ارسطو» قاضيا يريد أن يكون موضوعيا فى حكمه على المأساة ، ومن ثم فقد كان فى المقام الأول متمردا على أستاذه «افلاطون» ، وكان ماكتبه عن المأساة فى دراسته المعروفة باسم (البويطيقا) عملا غير فلسفى إلى أقصى حد ، وهذا الطابع المضاد للفسلفة كان له تأثير بالغ على النقاد والشعراء وظل سائدا قرونا طويلة لايناطحه فيها تعريف آخر مُعْتَمَدَ لفن التراجيديا . ويتلخص هذا التعريف الأرسطى للمأساة فى أنها شكل من أشكال الأدب يثير فينا الشفقة (ويؤثر «كاوفمان» استخدام كلمة الرحمة على الشفقة) والخوف ، ويقوم فى نفوسنا بعملية تطهير (كاثارسيس) من أحزاننا المنسية أو المكبوتة ، حين نرى على المسرح أننا لسنا وحدنا فى معاناتنا ، وتمثل المأساة فعلا رمزيا يؤديه ممثلون فى مدة لا تقل عن ساعتين ولا تزيد عن أربع ساعات ، ولابد أن تكون التجربة المعروضة مركّزة إلى أبعد حد .

ومن الواضح أن «ارسطو» يركِّز على الشكل وعلى الصنعة والأسلوب الفنى بدلا من التركيز على الأفكار ووجهة النظر . ويرى المؤلف فى نقده لتعريف «ارسطو» للمأساة أن الشكل لا يمكن أن يكون وسيلة وإنما هو غاية فى ذاته . كما يعترض على استخدام كلمة (شفقة) eleas أو «عطف» الواردة فى التعريف ، لأن الشَّفقة معناها النظر من عَلٍ على الأشخاص الذين نُعْجب بهم ، فنحن لانشفق على «بروميثيوس» أو على «اوديب» ، إذ لابد من التفرقة بين ما هو مثير للشفقة وبين ما هو مأساوى بحق . والموقف الذى يتخذه «أرسطو» من المأساة هو موقف الطبيب النفسانى المعالج ، وهو يتناول المأساة من حيث ملامحها الشكلية وتأثيرها الانفعالى ، ولم يحدِّد لنا ما هو «المأساوى» فى المأساة .

ومن الأبعاد التى أغفلها كلٌ من «افلاطون» و «ارسطو» علاقة العمل الفنى . بمؤلفه ، بينما اهتم كلٌ منهما بتأثير الشعر على القراء والمتفرجين أى بالانفعالات التى يثيرها العمل الفنى . فاهتم «افلاطون» بالجانب الأخلاقى التربوى من هذه الانفعالات ، واهتم «ارسطو» بالجانب النفسى ، وهكذا كانت البويطيقا عند كلٍّ منهما سلبية ، وركّز كل منهما على الجمهور المتأثّر ولم يركز على الشاعر .

وكان من واجب الفيلسوف أن يطرح هذه الأسئلة المهمة :

ما هو القصد الواعى للشاعر من كتابة مسرحيته ؟ ماذا يريد أن يقول ؟ وما أهدافه ؟ ما المهمة التى ألقاها على نفسه ؟

(٢)

يقول **كاوفمان** عندما تصدى **«افلاطون»** لمناقشة المأساة نظر فى المضمون ، وعندما ناقشها **ارسطو»** انصرف إلى الشكل .

وكان **«افلاطون»** متحاملا فى مناقشته على نحو غريب ولم يكن على كل حال فى احسن حالات عبقريته . وأغرب من هذا لم يناقش مأساة واحدة وإن أشار عدة مرات إلى شعراء المأساة وإلى **«هوميروس»** ولكنه لم يتناول بالتحليل **(الإلياذة)** أو **(الأوديسا)** ، وإن استشهد بفقرات منها لمجرد المعارضة . وكانت له بعد هذه التجاهلات كلها تسميات جريئة . ولم يتوقف مرة واحدة ليتساءل : ما الذى كانت ترمى إليه **(الإلياذة)** أو مآسى **«سوفوكليس)** و **«يوريبيديس»** و **«إسخيلوس»** ؛ وكثيرا ما كان ينتزع استشهاداته من سياقها بحيث تفقد كل قيمة أدبية . ولايتعرض للأثر الكلى للعمل الأدبى على القارىء الحساس ، ووقف من المأساة اليونانية موقف الرقيب فى أيامنا هذه ، وكان همه أن يجعل الناس سعداء فضلاء ، وفى سبيل هذه الغاية ألغى حرياتهم ، وأخمد عواطفهم ، وحَرَمَهم من كل خيال ، ولهذا لم يفسح للشعراء الذين يثيرون العواطف ويلجئون إلى الخيال مكانا فى جمهوريته الفاضلة السعيدة .

ويرى **«كاوفمان»** أن المأساة ليست فيما تعرضه ، أى فى مادتها ، وإنما فى كيفية عرض ماتعرضه . والمادة نفسها يمكن أن يتناولها الكاتب فيجعل منها مأساة ، أو ملهاة . ولا ينبغى النظر إلى العمل الفنى من حيث هو فن على أنه محاكاة ، كما ذهب إلى ذلك **«افلاطون»** بل إن وظيفته هو أن ينقلنا إلى عالم آخر خاص به ، وإلى مستوى من الواقع يميِّزه عن سواه من مستويات الواقع . الفن هو انتصار الشكل على الفناء ، والتجريد العينى على الفوضى والعماء ، وفى تحديه للحدود التى يفرضها علينا الوجود المادى يحشد الفن أقصى مايستطيع من المعنى فى اللغة ، أو الرؤية ، أو الصوت . وليس الفن تعبيرا عما وجد من قبل فى انتظار التعبير ، ولكنه كشف عما لم يكن موجودا حتى تم اكتشافه ، إنه خلق وإبداع .

وفضل المآسى الإغريقية علينا هو أنها تكشف لنا عن أننا لسنا وحدنا ، ولسنا بمعزل عن إخواننا البشر الذين يمكن أن يكون بعضهم أبطالا عظماء رغم كل مايلاقونه من معاناة أصابنا منها نصيب فى مواقف من حياتنا . وكاتب المسرحية لايكتب مع ذلك ترجمة ذاتيه لحياته ، وإنما يُخْفى نفسه بحيث يجد الرموز التى لها قوة إثارة أحزان أولئك الذين يقرءون مسرحيته أو يشاهدونها .

ويرى **«كاوفمان»** أن مايعبِّر عنه الكاتب المأساوى ليس فكرة ، وإنما تجربة حياته ، ووجهة نظره نحو الوضع الإنسانى ، ورؤيته للعالم ، كل ذلك من خلال شخصيات مسرحياته .

وعندما نتحدث عن عمل فنى يجب علينا أن نحيط بأبعاده الثلاثة : البعد التاريخى ، والبعد الفنى ، والبعد الفلسفى .

أما البعد التاريخى فقد اكتسب ثروة كبيرة ودافعا قويا من فلسفة **«هيجل»** التى عالجت الفسلفة والأدب والدين والفن من منظور تاريخى ، وأصبحت دراسة السياق التاريخى منذ ظهور هيجل أمرا لازما لاغنى عنه لدراسة العمل الفنى .

غير أن الإسراف فى اصطناع هذا المنهج التاريخى كان له رد فعل متطرف آخر هو التوكيد على الاستقلال الذاتى autonomy للعمل الفنى . وللتخفيف من غلواء هذا التطرف الآخر ، يرى **«كاوفمان»** أنه لابد لفهم العمل الفنى من الرجوع إلى أعمال فنية أخرى ، والجهل التاريخى المطلق ينشأ عنه إخفاق تام فى فهم العمل ، فلا أقل من الرجوع إلى **(التراث)** بشكل أو بآخر ، ذلك أن الأحكام النقدية تقتضى عقد المقارنات والموازنة بين العمل الفنى وغيره من الأعمال التى أنجزت فى مجاله .

وثمة معرفة أخرى تساعد على الحكم على العمل الفنى ألا وهى المعرفة بحياة الفنان وظروف نشأته وتطوره ، وهذه الإحاطة هى ماتُعْرف فى المصطلح النقدى بالسياق البيوجرافى bigraphical context . وهناك أيضا مدرسة التحليل النفسى للأدب ، وهى تعين أيضا على فهم بعض جوانب العمل الفنى . وأجدى من كل هذه الدراسات البيوجرافية والنفسية دراسة **(التطور الفنى)** أو النمو الفنى للفنان ، وعلاقة أعماله بعضها بالبعض الآخر . وقد كان **«جوته»** أفضل من فتح هذا المنظور ، وتأثر به **«هيجل»** تأثرا كبيرا .

والسؤال المهم الذى ينبغى أن يطرحه كل ناقد هو : ماذا نريد من العمل الفنى ؟ المتعة أو الفهم ؟ وإذا كنا نريد الفهم ، فما هو هذا الذى نريد أن نفهمه ؟ أو بالأحرى : ماهو **(المعنى)** المقصود الذى يكمن وراء العمل الفنى ؟

قد يتساءل القارىء : أمن الضرورى أن ينظر الفيلسوف فى الجزئيات بدلا من أن يكتب نظرية فى المأساة ، ويترك الأعمال الجزئية للنقاد وعلماء اللغة ؟ لم يكن **«أفلاطون»** و **«أرسطو»** وحدهما فى هذا المضمار ، بل اقتفى آثارهما فلاسفة العصر الحديث الذين وضعوا بجسارة أحكاما عامة على المأساة دون شاهد أو دليل ، ولهذا جاءت أحكامهم الشاملة التى لا تتلاءم مع الواقع هشّة متهافتة . ومازالت فلسفة المأساة فى طفولتها تحبو دون إحساس بالمسئولية ، متناسية الفرق بين الواقع والخيال ، بين المسرحيات والنظريات .

وفى بحثه عن العناصر الجوهرية والرئيسية فى المأساة ، يرى **«كاوفمان»** أن فلسفة المأساة يجب أن تتمتع بحس واقعى ، وشعور بالمسئولية بالنسبة للشواهد والبيِّنة ، أعْنى أنه ينبغى الاهتمام بالسرحيات العينية فى حد ذاتها ، وأن نهدف إلى فهم جديد للبعد الفلسفى للمآسى الكبرى القديمة والحديثة ، ولا مانع من الانتفاع بالأخطاء والبصائر الفلسفية التى تركها المفكرون الذين اهتموا بالمأساة .

* * *

وفى تطبيقه لهذه الأفكار على مسرحية **(أوديب ملكا)** لـ **«سوفوكليس»** يخالف **«كاوفمان»** كثيرا من النقاد الذين رأوا أن القدر هو الموضوع الرئيسى فى هذه المسرحية ، إذ يرى أن هذا الموضوع إنما هو **(بحث الإنسان عن الحقيقة)** . **(أوديب)** باحث عن الحقيقة ، وهى مأساة تتمثل فيها **(لعنة الأمانة)** ، فأولئك الذين بلغوا درجة رفيعة من الأمانة ــ مع أنفسهم ومع الآخرين ــ يتحملون مشقة كبيرة وعناءً مضنيا فى تحرِّى الحقيقة وتحديدها . إنهم لا يكفون عن التساؤل وعن المثابرة المستمرة فى الوقت الذى ينصحهم فيه الآخرون بالتوقف . و **(أوديب)** إنسان ممتاز فى أمانته بشكل خارق للعادة ، وشهوته للمعرفة لاتعرف الرحمة ،

وإصراره على السعى للكشف عن الحقيقة وعن نفسه وعن المجتمع . وينتهى به إلى أن يطلب النفى من المدينة .

(أوديب) مسرحية عن (اللا أمن الجذرى الذى يواجه الإنسان) فى هذه الحياة ، وعدم الأمان هذا يشكل جزءا من تجربة **«سوفوكليس»** للحياة التى افضت به إلى أن يرى أن الشخص النبيل هو أشد الناس معاناة فى هذه الدنيا .

«أوديب» مأساة **(العمر الإنسانى)** فقد كان **«أوديب»** أعمى لايعرف هويته ، فلما أدرك موقفه واستدل على هويته فقأ عينيه لكى يصبح أعمى بالفعل بعد أن كان أعمى بالإمكان . فهو نموذج على مأساة العمى الإنسانى الحق .

والشىء المأساوى فى مسرحية «**أوديب**» هو أن بعض المواقف الإنسانية تتسم بـ **(حتمية المأساة)** ، فأمانة **«أوديب»** قد تكون نافعة لشعبه ، ولكنها مدمِّرة له ، وهى لاتدمره وحده بل تدمر **«جوكاستا»** امه ، وابناءه منها ، وأمانته تفرض عليه ــ لمصلحة شعبه ــ تضحية مأساوية بالذات ، فالإخفاق ها هنا محتوم لا مفر منه .

و «أوديب» مسرحية عن **(العدالة)** . ولنا أن نتساءل : هل كان هلاك **«أوديب»** و **«جوكاستا»** عدلا ؟ هل يستحقان ما حدث لهما ؟ كلا ، إنهما لايستحقان ذلك بكل تأكيد . قد نتفق على أن لهما أخطاءهما ولكن ، أين فينا المنزَّه عن الخطأ أو الذى يخلو من العيوب ؟ ونحس أيضا بكل تأكيد أنهما نالا من العذاب أكثر مما يستحقان . **«أوديب»** يوقع بنفسه العقوبة على ما اجترح من الأخطاء ، فيفقأ عينيه وينفى نفسه ، و **«جوكاستا»** تلجأ إلى الانتحار ، أليس فى هذا عدل إنسانى ؟ إن **«سوفوكليس»** يكشف لنا عن الجانب المظلم من العدالة بقوة لم يسبقه إليها أحد فى زمانه ؛ ويبيِّن لنا أيضا أن العدالة ــ التى لاتشك فى صحتها ــ إشكالية وموضوع تساؤل ، وهذا سبب من أسباب عظمة المسرحية ، وقوة تأثيرها .

وقد يكون اللا أمان والعمى وجهين من تناهى الإنسان وفنائه ، وقد تكون لعنة الأمانة والشكوك التى تكتنف العدالة معبِّرة عن شىء واحد الا وهو أن مسرحية **«أوديب»** تضع الأخلاقيات الشائعة موضع لشك ، وتبيِّن فى الوقت نفسه أن المحتوم الذى لا مهرب منه ولا علاج له هو مجال المأساة والخطوة التالية هى البحث عن مخرج لهذا التناهى البشرى والفناء الإنسانى ، وهذا المخرج يجده **«سوفوكليس»** فى **(التديّن)** أو التقوى . والقيمة الحقيقية لتجربة **«سوفوكليس»** تكمن فى دفعنا إلى هذا الحل ، وإقناعنا بأن السعادة والفضيلة ليستا توأمين ، وأن بعض الفضائل المعروفة فى عصره لم تكن بمعزل عن الإشكال .

ويحاول **«كاوفمان»** تفسير قوة التأثير الذى تتركه **(أوديب)** فى نفوس القراء والمتفرجين ، فيقول إن هذا التأثير يرجع إلى أن **(أوديب)** يمثل الناس جميعا ، وكل إنسان كان ذات مرة بالقوة أو بالخيال ، شبيها بـ «أوديب» ، أو كلنا هذا **(الأوديب)** ، **فإذا ووجه بهذا الحلم فى الواقع ارتد فزعا ورعبا من تهمة الكبت الموجهة إليه والتى تفصل طفولته عن حالته الحاضرة . وهنا يبدو تفسير «فرويد»** مقبولا حين يقول إن مشاعرنا الجنسية الأولية موجّهة إلى أمهاتنا ، وكراهيتنا العميقة ورغباتنا المدُمرة موجهة ضد آبائنا ، فـ **(أوديب)** يمثلنا جميعا من حيث أننا نرغب فى

الاستحواذ على أمهاتنا والتخلص من آبائنا غير أن هذا التفسير يتناسى الجنس الآخر الذى هو المرأة .

فما موقف المرأة من هذه العقدة ؟

* * *

هل كان **(أوديب)** بطل المأساة التى كتبها **«سوفوكليس»** شريرا أم خيِّرا فاضلا ؟ يرى **«أرسطو»** أن **(أوديب)** كان من الناحية الأخلاقية إنسانا وسطا ، فلا هو بالشرير الخبيث ، ولا هو بالخير الفاضل ، ونحن نعرف أن الفضائل عند أرسطو وسط بين رذيلتين ، فالكرم مثلا وسط بين التبذير والبخل ، والشجاعة وسط بين التهور والجبن ، وهكذا دواليك . ولكن هل ينبغى أن يكون بطل المأساة دائما على هذا النحو الذى كان عليه **(أوديب)** ؟

* * *

ولما كانت الرؤية المأساوية هى مايميِّز شاعر المأساةعن غيره من الشعراء ، فلابد من أن نُدْرج **«هوميروس»** فى عداد شعراء المآسى رغم أنه لم يكتب تراچيديات ، وإنما كتب **(الإلياذة)** و **(الأوديسا)** فى قالب الملحمة . كان **«هوميروس»** شاعرا مأساويا بلا منازع ، **هكذا** كان فى نظر **«افلاطون»** أعظم شعراء المأساة من الإغريق ، وهكذا أيضا اعتبره **«نيتشه»** الفيلسوف الذى كتب : **(مولد المأساة من روح الموسيقى)** . ولهذا لم يشأ **«كاوفمان»** أن يتجاهله بوصفه منبعا يستقى منه كتاب المأساة مثل **«إسخيلوس»** و **«وسوفوكليس»** مآسيهم . فما الذى ورثه هذان الشاعران من **(الإلياذة)** ؟ وهل لـ **(الإلياذة)** بُعْد فلسفى ؟ وهل تعرض علينا تجربة حياة ، وتقدِّمُ لنا رؤيةً للوضع الإنسانى ؟

قد يكون من المفارقة أن يكون **(شكل الإلياذة)** هو الذى ترك طابعه على المأساة الإغريقية . ووجه المفارقة هو أن **(الشكل)** بالذات هو الذى يبدو مختلفا عن **(أشكال)** المأساة . فـ **(الإلياذة)** ملحمة وليست مسرحية ، وثلاثة أخماسها خُطب وأحاديث مباشرة كما أنها لاترتب أحداث الحرب ترتيبا زمنيا ، وموضوعها واحد هو غضب **«أخيل»** ، وتمتد على فترة زمنية قصيرة هى حرب السنوات العشر ، ومبدأ الترتيب الذى دارت حوله هو سلسلة من الصراعات . ولم يكن **(الشكل)** وحده هو ماورثه شعراء المأساة من هوميروس بل ورثوا أيضا **(استمرارية الموضوع)** ، وورثوا ما هو أهم من ذلك وهو **(التوكيد الرئيسى على فظائع الوجود الإنسانى)** : آلام الأبطال ومصارعهم ، والعواطف العمياء الهوجاء التى كانت دوافع أعمالهم ، والإشادة بمجد المعاناة الإنسانية والتغنى بنبل الأبطال وشجاعتهعم فى حومة الوغى .

والسمة الثالثة لـ **(الإلياذة)** التى تركت بصمة حاسمة على المأساة الإغريقية هى **(الإنسانية)** العميقة التى تعانى العذاب بوصفه عذابا والموت بوصفه موتا ، واعتبار عنصر **اللامتوقع** من أساسيات الوجود الإنسانى .

ومن **(الإلياذة) يمكن أن نستخرج هذا الدرس الأليم وهو أن أشرس الصراعات لاتنشب بين الخير والشر ، وإنما تدور رحاها بين الخير والخير . وعلى الرغم مما تصوره (الإلياذة)** من عظمة الإنسان ، فإنه يعيش على حافة الظلام ، وعدم الأمان هو نسيج وجوده ، سواء فى الإلياذة أو فى مآسى **«سوفوكليس»**

و «إسخيلوس» وهذا الظلام واللاأمن اللذان يحيا الناس على حافتهما يضفيان طابعا إنسانيا على عالم «هوميروس» غير أن ظلال الموت فى هذا العالم لاتدنّس الأرض بقتامة بشعة ، وإنما هى دعوة إلى الفرح والشهامة .

هذه التجربة الإغريقية تختلف اختلافا تاما عن التجربة التى نجدها فى الهندوكية أو البوذية ، فى الكونفو شيوسية أو الطاوية ، فى اليهودية أو المسيحية كما أنها بعيدة كل البعد عن فلسفة «افلاطون» وفلسفة الرواقيين والأبيقوريين ، ولانجد عند العقلانيين فى القارة الأوربية أو عند التجريبيين الإنجليز أو عند المثاليين الألمان من اتباع كانت وهيجل ــ لا نجد وعيا أو إدراكا لإمكانية مثل هذه التجربة الهومرية فى الحياة .

وقد كان « نيتشه » هو أول من التقط هذه الروح الهومرية فى تناوله للحياة ، كما نجد فى الفسلفات الوجودية شيئا من هذه الروح التى تهتم باللحظة الحاضرة ، مع الإحساس بأن كل مايدور فى هذه الدنيا عابر ، وبأن الموت وشيك ، وبأن أفضل مايتمناه المرء هو أن يُذْكر فى قصيدة أو ملحمة . وهكذا حاول الشاعر القديم أن يحقق أسمى أمنيات أبطاله ، لا أن يهدف إلى تسلية مستمعيه .

(٣)

ماتت المأساة عند «نيتشه» بالانتحار .. ماتت ميتة مأساوية ويعتقد «نيتشه» أن «يوريبيديس» هو المسئول عن موت المأساة الإغريقية ، أو على الأقل هو المسئول عن إشاعة روح عصر جديد لم تعد فيه المأساة ممكنة ، هذه الروح هى (التفاؤل) «سقراط» و «يوريبيديس» مسئولان عن إشاعة هذه الروح بين الإغريق ذلك أن إيمان كلٍّ منهما بالعقل يجعل من الممكن تجنب الكوارث ، وإذا استخدم الناس عقولهم الاستخدام السليم لم يعد ثمة مجال للفواجع والمآسى . والغريب أن «ارسطو» اعتبر «يوريبيديس» أكثر الشعراء مأسوية» .

ويرى «كاوفمان» أن مسألة التفاؤل والتشاؤم التى أدخلها «نيتشه» فى مناقشته للمأساة ــ بتأثير استاذه «شوبنهور» هى مسألة تبسيطية simplistic ، كما أن «نيتشه» لم يناقش إلا نمطا واحدا من المأساة اعتبره النمط الوحيد ، وحملة نيتشه موجَّهة فى الواقع إلى سقراط إن الفضيلة الأساسية هى المعرفة وأن كل مايرتكبه الإنسان من شرور ناتج عن الجهل . ولم يكن «يوريبيديس» واقعا تحت تأثير «سقراط» كما ادعى «نيتشه» وتجمع الأدلة على أنه لم يكن مقتنعا بفلسفة «سقراط» بل الأحرى انه كان متأثرا بالسوفسطائيين ، وانه كان يبيِّن لنا بجلاء تهافت العقل وعجزه عن تجنب المأساة ، وإذا كان «سوفوكليس» يصور الناس كما ينبغى أن يكونوا ، فإن «يوريبيديس» كان يصوِّرهم كما هم فى الواقع . خلاصة القول هو أن «نيتشه» كان جائرا فى حكمه على «يوريبيديس» متحيزا فى قراره بموت المأساة ، ويبدو أنه كان يقتفى آثار «جوته» .

وافضل مايقال عن «يوريبيديس» هو أنه كان ملتزما engage بالمعنى السار ترى الحديث لهذه الكلمة . ويَدْفع «كاوفمان» عن «يوريبيديس» تهمة (العقلانية السقراطية) بأنه لم يكن يؤمن بأن العقل هو الأداة الكافية أو الوحيدة لبلوغ الحقيقة ، فهو فى واقع الأمر رد فعل مضاد لـ «سقراط» كما يرى «كاوفمان» أن

«يوريبيديس» كان أحكم من الفلاسفة العقلانيين ، ويتساءل : من هم الفلاسفة الذين يعتقدون اليوم أن العقل وحده كاف للكشف عن الحقيقة ؟

* * *

وبعتقد **«كاوفمان»** أن **«سارتر»** (وبخاصة فى مسرحيته «الذباب») **«وبريشت» «وشو» و«إبسن»** ينحدرون من سلالة **«يوريبيديس»** ولاينتمون إلى **«شكسبير»** ؛ بل يرى إن **«يوريبيديس»** كان أكثر حداثة من **«شكسبير»** فى كثير من الوجوه ، ويعد مزجه بين المأساة والملهاة سمة من سمات الدراما الحديثة .

ومن المفيد بوجه عام أن نميز بين أنواع وأنماط متعددة من المآسى ، فليس هناك قالب واحد للمأساة ، ولهذا كانت بعض أراء **«ارسطو»** تنطبق بصورة أفضل على **«شكسبير»** من انطباقها على **«إسخيلوس» «وسوفوكليس»** ، ومعظم مآسى **«شكسبير»** تثير فينا دافعى الشفقة والخوف وهما الانفعالان الرئيسيان اللذان تدور حولهما نظرية **«ارسطو»** فى المأساة ، ولعل أوضح مثالين على هذا مسرحية «**(الملك لير)** ومسرحية **(هاملت)** .

ولايعتنى **«شكسبير»** بترتيب الأحداث اعتناءه بتصوير الشخصيات وجمال الشعر . وقد لاتكون **(هاملت)** ذات حبكة درامية مُحْكمة ، وإنما تكمن جاذبيتها فى تصوير شخصية **(هاملت)** نفسها . أما الكشوف أو التُعرفات التى يسميها **«ارسطو»** recogni-tions فهى كثيرة فى مآسى **«شكسبير»** فالملك **«لير»** مثلا يكتشف حقيقة الشخصيات المحيطة به شيئا فشيئا . وكذلك يفعل **(تيمون**Timon) فى كشفه لتفاهة أصدقائه .

و **(عطيل)** يكتشف براءة **(ديدمونة)** وخبث **(إياجو)** فى نهاية المسرحية . التعرفات إذن أساسية فى تلك المسرحيات ، وتاتى متأخرة ، كما كانت فى مسرحية **(أوديب)** ، ولو أنها جاءت مبكرة لما حدثت الكوارث . والواقع أنه لا توجد أزمات عميقة فى مآسى **«شكسبير»** ، أو بالأحرى لم تكن هذه المآسى محتومة ، وعلى سبيل المثال ، كانت النهايات فى **(هاملت)** ناجمة جميعًا عن ضرب من الالتباسات والخلط والدسائس . والحبكة غير الكلاسيكية فى **(هاملت)** تعكس تجربة حياة غير كلاسيكية .

والعيب المأساوى أو (**الهامارشيا** hamartia) الذى أشار إليه **«ارسطو»** والذى يكون سببا فى الكوارث التى تحدث فى المأساة ــ واضح كل الوضوح فى مآسى **«شكسبير»** . الطموح عند **(مكبث)** ، الرجل النبيل الذى عيبه الوحيد هو الإفراط فى الطموح ، التردد عند **(هاملت)** الأمير النبيل ، الغيرة عند (عطيل (، القائد النبيل . الكبرياء المسرفة عند **(كوريولانوس)** النبيل ، شدة النعومة عند **(رتشارد الثانى)** الملك النبيل ، الإسراف فى العشق عند **(انطونى وكليوباترة)** ، الإسراف فى الكرم عند **(تيمون)** النبيل

الإفراط فى الكبرياء عند الملك **(لير)** الذى لا يعرف المصالحة وأنصاف الحلول . وتدل الأبحاث التى دارت حول الدراما الشكسبيرية أن **« شكسبير »** لم يكن يعرف من اللاتينية إلا قليلا ، وأن معرفته باليونانية كانت أقل . فليس من العدل أن نحكم عليه بقانون **« ارسطو »** الذى لم يكن يعرفه كما أن المآسى الإغريقية لم تؤثر عليه تأثيرا كبيرا .

ومن الفلاسفة المحدثين الذين نظروا فى مسرحيات شكسبير وقدروها تقديرا عظيما كان الفيلسوف الألمانى « **هيجل** » الذى جمع بين الثقافة الواسعة والبصيرة النافذة ، غير أنه لم يضع نظرية متكاملة للمأساة وإنما كانت له أفكار ونظرات واتجاه يميل إلى التعددية فى وجهة النظر . وقد استبدل بالصراع ما أسماه بالتصادم المأساوى tragic callision ويقدم «**هيجل** » فى دراسته لعلم الجمال وفقا لترتيب تاريخى ، فناقش فى محاضراته المأساة الإغريقية القديمة ، ليضع فى مقابلها المآسى الحديثة ، وبخاصة مسرحيات « **شكسبير** » فيقول : **إن ابطال المأساة الكلاسيكية القديمة يواجهون مواقف ، لو انهم قرروا فيها بحزم التحيز لدافع أخلاقى هو وحده الذى يتلاءم مع طبعهم الذى تم تشكيله نهائياً ، فإنهم يضعون أنفسهم بالضرورة مع السلطة الأخلاقية المبرّرة أيضا التى تواجههم**» .

ويمضى «**هيجل**» قائلا : «**وفى المأساة الحديثة تقرر الشخصية فى خصوصيتها ــ من ناحية أخرى ــ بما يتفق مع رغباتها الذاتية واحتياجاتها ، والمؤثرات الخارجية .. الخ ، وسواء اختارات ما هو مبرّر أو انساقت إلى الظلم والجريمة ، فهذا أمر عرضى . وهنا قد تتطابق الغايات الأخلاقية مع الشخصية ؛ غير أن هذا التوافق قد لايؤلف الأساس الجوهرى والشرط الموضوعى للعمق المأساوى والجمال**» .

ويرى «**هيجل**» أننا : «**نلتقى فى المأساة الحديثة بشخصيات متقلّبة فى كثير من الأحيان ، وبخاصة نلتقى بانماط تعانى من عاطفتين ترمى كل منهما بالشخصية من قرار إلى أخر ... ومع أن الحركة المأساوية تعتمد على تصادم ، فإن إسقاط هذا التنافر فى فرد واحد يبعث على الحرج من وجوه شتى**» .

ومهما يكن من أمر فإن «**هيجل**» يرى أن معظم دوافع ابطال «**شكسبير**» ، مثل (**هاملت**) والملك (**لير**) و (**عطيل** و (**مكبث**) دوافع أحادية الجانب ، وليس الحق كله فى جانبها أو الشر كله ضدها . وعنصر الذاتية والفردية واضح كل الوضوح فى مسرحيات «**شكسبير**» ، فالأفراد فيما يعانون من عواطف ينقادون بطبائعهم وشخصياتهم ، لا لأنهم مبررون فيما يفعلون ، بل لأنهم جُبلوا على هذا الطبع أو ذاك .

والتقدم الرئيسى الذى أنجزه « **هيجل** » على من سبقه من الفلاسفة فيما يتعلق بالمأساة أنه بدأ يتساءل : ما هو الجوهر أو اللب فى كثير من مسرحيات « **شكسبير** » ؟ فها هو ذا يتنبه إلى المعنى الكامن وراء المسرحيات ، أو ما يسميه « **كاوفمان** » : (**البعد الفلسفى**) وهذه خطوه تُحسب «**لـ هيجيل** » غير أن الاعتراض الرئيسى الذى يوجه إليه هو أنه لم يكن منهجيا بصورة ، والمطلوب منه هو مزيد من التحليل المدعم لعدد قليل من الشعراء ، ولبعض المسرحيات المهمة بالذات .

وقد يحسب لـ« هيجيل » أيضا أنه فى ملاحظاته المتناثرة قد وصل قبل كثير غيره من النقاد إلى أن بعض المسرحيات المحدثة ، لا تندرج تحت باب المأساة أو الملهاة ، بل هى شىء وسط بينهما ، كما وصل أيضا إلى أن ما يريده المتفرج الحديث ليس مزيدا من الآلام والأحزان على المسرح ، ذلك أن الواقع يبدو لنا مظلما بما لا يحتاج إلى فضل بيان ، وبذلك يكون « **هيجل** » قد مهد لما يعرفه بالكوميديا السوداء ، أو (**التراجيكوميك**) ويكون قد فتح لمسرح (**العبث**) أوسع الأبواب .

«لماذا نستمتع بمشاهدة آلام الآخرين وأحزانهم على المسرح بينما لا نستمتع بها إذا أصابتنا شخصيا ؟» هذا هو السؤال الذى حاول الإجابة عليه ثلاثة من كبار الفلاسفة المحدثين هم : «**هيوم**» و «**شوبنهور**» و «**نيتشه**» .

يجيب بعض المفكرين على هذا السؤال بأن المأساة تخرجنا من الضجر والملل اللذين نعيش فيهما ، ويرفض «هيوم» هذا الرأى لأن كثيرا من الناس الذين لايشعرون بالضجر أو الملل يقبلون على مشاهدة المآسى .

ويرى «**هيوم**» أن اللذة والألم لايبعد أحدهما عن الآخر كثيرا .. فالألم البسيط يمكن أن تتولد عنه اللذة . والعواطف جميعا إذا أثيرت بالبلاغة والبيان ، يمكن أن تكون لذيذة إلى أقصى حد . والمأساة محاكاة والمحاكاة فى حد ذاتها لذيذة ممتعة دائما ..» .

من الواضح أن نظرية «**هيوم**» نفسية وليست فلسفية غير أنها تنتمى إلى نوع من علم النفس يمارسه الفلاسفة فى بعض الأحيان ، ولايمارسه علماء النفس المختصون . ومابنساه هيوم ، هو اننى فى المآسى العظيمة أكون متورطا انا نفسى فيها . وبشطر من المتعة يرجع إلى متعة التعرف أو التقمص حين أرى أحزانى وآلامى على المسرح أو فى لوحة تشكيلية والمشاركة فى الألم هو شطْرٌ له إلى نصفين . فها انذا لم أعد وحدى ، والرعب الذى يصوِّره الشاعر يحررنى من السجن الذى أسرنى فيه الرعب وهنا أشعر بأنالقَدَرلم يختصنىوحدىبأفظع مصيرفانا اذن محفوظ نسبيا هذه هى (**نظرية التقمص**) المسيح على الصليب هو انا — لقد عانى المسيح من الآلام لكى يجعلنا نتخلص من آلامنا .

يتوقع المرء من «**شوبنهور**» أن يدرك كل هذا ، لأنه أكد شمولية المعاناة أكثر من أى فيلسوف آخر سبقه . وفى هذه المسألة بالذات كان يشعر بقرابته لـ «**بوذا**» ، وشمولية المعاناة هى أولى الحقائق الأربعة التى توصل إليها بوذا .

ومن المعروف أن «**شوبنهور**» وضع نظرية مهمة فى المأساة ، والواقع أنه أفرد صفحات قلائل مخيبة للآمال عن هذا الموضوع : صفحات ثلاث فى كتابه الرئيسى : (**العالم كإرادة وتمثُّل**) وصفحات ست فى نهاية الفصل السابع والثلاثين من الجزء الثانى الذى لايضم سوى ملاحق للجزء الأول ولايزيد الملحق شيئا عن عرض الدعوى الأصلية سوى شىء من الاستفاضة يقول «**شوبنهور**» إن استمتاعنا فى المأساة لايرجع إلى ما هو جميل ولكن إلى ماهو جليل sublime بل إن هذا الاستمتاع هو الدرجة العليا من هذا الشعور بالجليل . فنحن فى استمتاعنا بالطبيعة ننصرف عن المصلحة الشخصية باتخاذ موقف التأمل الخالص ، على حين أننا فى مشاهدتنا للمأساة ننصرف عن الإرادة إلى تأمل الحياة ذاتها . وفى المأساة نواجه الجانب المريع من الحياة ، ونشاهد شقاء البشرية وتعاستها وسيادة ما هو عَرَضىٌ عارض ، وتفوّق الخطأ ، وسقوط الشخص العادل وانتصار الشرير .. وهكذا يوضع العالم فى أبغض صوره أمام أعيننا ، وهذا مايدفعنا إلى الإعراض عن الحياة والزهد فيها لا الإقبال عليها والحياة بوجه عام لا تستحق تعلقنا بها ، وقيمة المأساة أنها تسمو بنا إلى إدراك أن الحياة لايمكن أن تمنحنا الرضى الصادق . وفى دفعنا إلى الزهد ، تكمن روح المأساة . ويرى «**شوبنهور**» أن روح الزهد نادرا ماتظهر فى المآسى الإغريقية ، ولهذا تتفوق المأساة الحديثة — ويقصد بها المأساة الشكسبيرية -.

على المأساة الإغريقية . وعنده أن «**شكسبير**» أعظم من «**سوفوكليس**» و«**جونة**» أعظم من «**يوريبيديس**» ليس فى المآسى الإغريقية أى نوع من الزهد ، وما فيها من استسلام للموت فى بعض الأحيان يأتى بعد الاطمئنان إلى رفاهية الشعب أو بعد تحقيق الانتقام .

وخلاصة القول فى نقد نظرية «**شوبنهور**» هو أنه يفتقر إلى الحس بفهم المأسى ولايبلغ قامة «**هيجل**» بوصفه ناقدا !

* * *

كان «**نيتشه**» فى بداية أمره ـ تلميذا مخلصا لـ **شوبنهور**» غير أن كتابه (**مولد المأساة**) قائم فى الواقع على أساس أن نظرية «**شوبنهور**» فى المأساة خاطئة خطأ لا سبيل إلى علاجه . ويقف المؤلف دون تردد إلى جانب «**نيتشه**» حين يتحرر من نفوذ «**شوبنهور**» وإن كان يوِّجه إليه النقد فى عدد من النقاط .

ويرى «**نيتشه**» أننا نحس بعد مشاهدة أى مأساة بما يسميه (**الارتياح الميتافيزيقى**) وهو مصطلح ندم فيما بعد على استخدامه وهذا الارتياح ناجم عن : «**الشعور بأن الحياة قائمة فى قاع الأشياء قوية ممتعة غير قابلة للدمار ، رغم تغير المظاهر**

ويرى «نيتشه» أن : المأساة تقول « نعم » للحياة فى أغرب وأشق مشكلاتها إنها إرادة الحياة التى تبتهج فى حالة استهلاكها بل فى حالة التضحية بأسمى أنماطها ـ وهذا ما أسميه الطابع الديونيزى ، وهذا ماظننت انه الجسر المؤدى إلى سيكلوچية الشاعر المأساوى . لا من أجل التحرر من الرعب والشفقة ، أو من أجل تطهير المرء من أثر خطير بتفريغها العنيف لشحنته العاطفية ـ كما ذهب إلى ذلك أرسطو ـ وإنما من اجل أن يكون المرء نفسه البهجة الأبدية للصيرورة ، عبر كل رعب وشفقة ـ تلك البهجة التى تضم حتى متعة التدمير وهنا المس مرة أخرى النقطة التى بدأت منها ذات مرة وهى أن مولد المأساة ، كان أول ماقمت به من إعادة تقييم كل القيم .

البطل الديونيزى عند «**نيتشه**» يشبه (**هاملت**) : فكل منهما قد نظر بصدق ذات مرة إلى ماهية الأشياء ، واكتسب كل منهما **المعرفة** ، وقام الغثيان بكبت الفعل ، **ذلك أن الفعل لايستطيع أن يغيِّر شيئا من الطبيعة الأبدية للأشياء ... المعرفة تقتل الفعل : والفعل يتطلب أقنعة الوهم : هذا هو مذهب هاملت ...»**

«وعندما يصبح الإنسان فى وعى بالحقيقة التى تراءت له ذات مرة ، لايرى الآن سوى الرعب فى كل مكان ، أو عبثية الوجود ، فيصاب بالغثيان . وهنا ، عندما تتعرض إرادته لأعظم الأخطار ، يقترب الفن كالساحرة الخبيرة بالعلاج التى تجلب الخلاص . فهى وحدها التى تعرف كيف تحول هذه الأفكار المثيرة للغثيان عن فظاعة أو عبثية الوجود إلى افكار يستطيع أن يتعايش معها الإنسان .. »

وفى فقرة شهيرة لـ «نيتشه» يقول : «**إن ماتتكون منه اللذة التى نستخلصها من المأساة هو القسوة**» غير أن المؤلف يذهب إلى نقيض ذلك تماما فيقول : **إن المأساة تعتمد فى تأثيرها على التعاطف مع أولئك الذين يتعذبون ، ومن ثمّ فإنه قوة إنسانية بعمق ، على حين ان الملهاة هى التى تعتمد على القسوة» .**

(٤)

كان الفيلسوف الألمانى المعاصر «ماكس شيلر Max Scheler» هو آخر من تعرض له «كاوفمان» بالنقدوالتفنيد فيما يتعلق بآرائه فى المأساة والسؤال المحورى الذى وضعه «شيلر» فى بحثه «عن المأساوى» On The Tragic هو : «هل بعض الأحداث مأساوية بطبيعتها ؟» ويحاول «شيلر» الإجابة على هذا السؤال بقوله : «**حيثما يوجد فحسب الأعلى والأدنى ، والنبيل والخسيس يوجد ما يمكن أن يشبه الحدث المأساوى**» وعندما يهزم الإنسان الخيِّر إنسانا شريراً ويعمل على سقوطه لانسمى ذلك حدثا مأساويا ، وكذلك حين يهزم الرجل النبيل إنسانا وضيعا ، ذلك أن القبول الأخلاقى يستبعد هنا الانطباع المأساوى وهذا شىء مؤكد .

وقد كتب «شيلر» هذا الرأى عندما كان أشهر تلاميذ «هوسرل» مؤسس المدرسة الظاهرية فى الفلسفة ، وعلى حين كان الأستاذ معنيًّا بالمنطق والرياضيات ، كان توجُّه «شيلر» أكثر إنسانية واهتماما بالأخلاق والأدب . وقد أسهم إسهاما مبكرا فى علم الجمال من وجهة نظر علم الظواهر : الفينومينولوجيا . وفى الصفحة الأولى من بحثه الذى ذكرناه آنفا يقول «شيلر» : **أيا كان تأمُّل أشكال المأساة الباقية مثمرا لمعرفة ماهو المأساوى ، فإن ظاهرة المأساوية ليست مشتقة مع ذلك من العروض الفنية . ذلك أن المأساوى عنصر جوهرى فى الكون نفسه . ولابد أن تحتوى المادة التى ينسبها العرض الفنى والشاعر المأساوى إلى نفسه ــ لابد أن تحتوى على الخامة الغُفْل لهذا العنصر . وإذا كان لنا أن نحكم بوجود ماهو مأساة حقيقية ، فينبغى أن نكتسب أولا حدسا خالصا على قدر الإمكان بهذه** الظاهرة ذاتها ...» ويمضى «شيلر» قائلا : «وحتى تعريف «أرسطو» الشهير بأن «**المأساوى هو مايثير فينا الشفقة والخوف**» هذا التعريف لايخبرنا إلا بما تفعل المأساة ، ولايخبرنا بشىء عن ماهيتها . ولكى نبدأ نقول : «**إن المأساوى هو صفة للأحداث ، للمقادير ، للشخصيات .. إلخ ، الذى ندركه ونحدسه فيها ... إنه نَفَس ثقيل بارد يصدر عن هذه الأشياء نفسها ، ضوء معتم مشع يحيط بها وفيها صفة معينة من العالم ــ وليست من أنفسنا أو مشاعرنا أو معاناتنا للشفقة والخوف ــ يبدو أنها تهبط علينا**» .

وهنا نلمس محاولة أتباع «هوسرل» جميعا للفصل بين علم الظواهر وبين كل من علم النفس وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، ففى هذه الفقرة السابقة يريد «شيلر» أن يقول إن المأساوى شىء فى طبيعة العالم والكون ، وليس علينا إلا أن نميط عنه اللثام ، فالمأساوى يوجد خارج أنفسنا ، فى الأحداث ذاتها ، وفى الأشياء ذاتها بغض النظر عن تجاربنا وعواطفنا . فالمأساوى شىء غير قابل للردِّ أو الإحالة إلى علم النفس .

ولما لم يكن شيلر معنياً بإثبات أى شىء ، وإنما هو يكتفى بأن يعرض علينا ، فليس غريبا أن تكون نَبرْته قطعية dogmatic ، فهو يخبرنا بما يراه واضحا ، وما ينبغى أن نراه نحن أيضا بوضوح ، بعد أن يقوم بتعليمنا . ولكن إذا تساءلنا : ما هو الحق الذى يجعلنا نثق فى ادعاءات «شيلر» فنسلِّم بأن مايصفه بالمأساوى هو مأساوى حقا ، كانت إجابته الضمنْية هى «**أنه يرى الحق ويخبرنا به**» !

وكما كان «أفلاطون» يندد بشعراء المآسى وهو واثق من نفسه دون أن يحاول اختبار صحة أحكامه وتعميماته

بالرجوع إلى مسرحيات «إسخيلوس» و «وسوفوكليس» و «يوريبيديس» نفسها ، فكذلك نعل «شيلر» فى القرن العشرين وهو فيلسوف من أفضل أتباع المذهب الظاهرى وإن لم تكن له موهبة «أفلاطون» الشاعرية ، وقد واتته الثقة فى نفسه فيلسوفا ، أحكم من الشاعر لأن له القدرة على رؤية الأشياء . ولايزعم «شيلر» بالطبع أن هذه القدرة مقصورة عليه وحده دون الفلاسفة الآخرين ، ومن ثم كان عليه أن يكلّف نفسه عناء مناقشة آراء من سبقوه من الفلاسفة فى هذا المجال ؛ وإن كان يعتقد أن شعراء المأسى قد أحاطوا بشىء من معرفة «المأساوى» فقد كان من واجبه أن يتعلم منهم . غير أنه لم يفعل هذا ولا ذاك ، لأنه واثق من أن لديه طريقة ممتازة لرؤية مايريد ، غير أن مايراه كان أشياء قرأها ، وبخاصة فى مؤلفات «هيجل» أو لعله سمعها فى بعض المناقشات . وحين يُستبعد الحجاج العقلى والفحص الدقيق للبيّنة وللنظريات المعارضة ، فإننا نتوقع دائما هذه النتائج العشوائية ولم يخطر له على بال أن للمأساة ولمفهوم المأساوى تاريخا طويلا .

* * *

أما عن سؤالنا عن إمكانية كتابة المأساة فى عصرنا الحاضر فيبدو متسما بالمفارقة ، لأن عصرنا الحاضر مأساوى من كل الوجوه وإذا لم نكن قد شاهدنا المأسى تُعْرض أمام أبصارنا وتحت أسماعنا فمن ذا الذى شاهدها ؟

ولكن هل الأحداث مأساوية بنفس المعنى الذى تكون به المسرحيات مأساوية ؟ أهناك معيار نقيس به ماهو مأساوى ؟ وهل من الممكن أن نكتب اليوم مآسى كما كتبها شعراء اليونان ، وكما كتبها «شكسبير» ؟

أليس مقتل ملايين البشر فى الحربين الأولى والثانية ، وهلاك ملايين الناس فى المجاعات الكبرى التى اجتاحت الهند وبعض البلاد الأفريقية — أليس هذا كله مأساويا ؟ وهناك كثير من الناس يعتبرون اغتيال «جون كنيدى» مأساة ، ومصرع «البير كامى» المبكر فى حادث سيارة ، فاجعة مروِّعة ، وكذلك اغتيال «غاندى» داعية السلام واللاعنف . وتورط أمريكا فى الحرب الفيتنامية وإلقاء القنبلة الذرية على «هيروشيما» و (نجازاكى) .

من الغريب إذن أن يشيع فى عصرنا هذا الحافل بكل هذه المآسى والفواجع الرأى القائل بأنه لا مجال فيه لكتابة المأساة وأصحاب هذا الرأى يستندون أولا : على الافتقار المزعوم إلى الأساطير المألوفة التى تُستمد منها المآسى ، والشاعر الإغريقى كان يرجع إلى الماضى البطولى ، غير أن مأساة مثل مأساة (الفُرس) التى كتبها «إسخيلوس» تكذِّب هذه الحجة ، ذلك أن هذه الحرب ترجع إلى الماضى القريب الذى عاشه الشاعر وجمهوره . كما أن «شكسبير» لم يلجأ أبدا إلى أساطير مألوفة لكتابة أية مأساة من مآسيه . وثانيا : هناك الافتتان بالنجاح ، وخصوصا النجاح على الطريقة الأمريكية ، وهذا الافتتان لايحبذ المأساة لأن الجماهير تحجم عن الإعجاب بضروب الفشل النبيلة ، وتريد مكافأة النبالة ، وأن تكون المعاناة وقتية ، ولايحبون أن يروا البطل الشجاع وقد حطمته السطحية والابتذال والسوقية . والرد على هذه الحجة هو أن الجماهير الأثينية لم تكن بأفضل من الجماهير الحديثة . بل إن «أرسطو» نفسه يشكو من ضعف الجماهير الذين يحبون دائما مكافأة البطل الخيِّر ومعاقبة الشرير فى نهاية المسرحية . وأضاف إلى ذلك أن الشعراء يسعون إلى تملق الجماهير . وكان «يوريبيديس» يخسر الجوائز . دائما فى

المسابقات لأنه «كان مأساويا أكثر من اللازم» **ثالثا** : هناك انصراف عام يتنامى عن الإيمان بالرجال العظماء . ففى العصر الديمقراطى الذى تعتقد فيه الشعوب أن الناس جميعا سواسية ، وإن كان هناك أشخاص أنجح من غيرهم ، فإن الفحص النفسانى الدقيق يثبت أنهم إنسانيون مثل بقية البشر . غير أنه يرد على هذه الحجة بأن كاتب المسرحية الحديثة قد لايهمه كثيرا أن يكتب مأساة تسير فى الاتجاه المعاكس للشعور السائد بين الجماهير .

وإذا كان المسرح الإغريقى القديم والمسرح الشكسبيرى لم يحجم عن عرض المعاناة الصارخة وعذاب الأبطال فوق خشبة المسرح ، فإن الكتاب المحدثين يميلون إلى الامتناع عن عرض الأهوال والفظائع على خشبة المسرح ، ويستبدلون بذلك شيئا أكثر لباقة وحضور بديهة ، وعصرنا هو عصر الأجناس الأدبية التى تمتزج فيها القوالب والعروض ، وأصبحت المأساة الخالصة مستهجنة بل منفِّرة فى كثير من الأحيان ، ولهذا حلَّت محلها الكوميديا السوداء ، وأصبح المسرح الحديث ــ كما لم يكن من قبل ــ ساحةً للتجريب ، وصار الانحباس داخل القوالب القديمة شيئا لامعنى له ، ولم يعد ثمة مجال لتقليد **«سوفوكليس»** أو **«شكسبير»** وليس هذا مقصورا على المسرح وحده ، بل إنه يسرى على الفنون جميعا . فلم يعد هناك من يكتب موسيقى مماثلة للموسيقى التى كان يكتبها **«بالسترنيا»** أو **«منتفردى»** «Monteverdi» أو يرسم لوحات كتلك التى كان يرسمها **«رمبرانت»** أو «رفائيل» .

وقد استُبْدل بالبطل المعذَّب الضحية المعذَّبة تدريجيا ، وحل مضاد البطل السلبى محل البطل النبيل الإيجابى .

غير أننا لا نعدم وجود أبطال مشابهة لأبطال المآسى القديمة ، وعلى سبيل المثال نرى أن «ويلى لومان» بطل مسرحية **(البائع المتجول)** لـ **«آرثر ميللر»** شبيها بأوديب من حيث أنه يكتشف هويته شيئا فشيئا . وتجد التوقعات الحديثة إشباعها حين ترى على المسرح بطلا يتخذ قرارا خطيرا يؤدى إلى دماره .

وهناك من ناحية أخرى المسرح الملتزم أو المسرح الهادف . ففى مسرحية مثل **(الجنود)** التى كتبها هو خهوت التى تعد مزيجا من المأساة والتاريخ والدعاية ، نداء حار إلى وضع قانون دولى لتحريم قذف المدنيين بالقنابل وهناك يخطو هذا الكاتب خطوة يتجاوز بها ما أراده من قبله الشاعر الألمانى **«فردريش شيللر»** من استخدام مسرحه كوسيلة للتربية الأخلاقية ، فيحاول تغيير موقف الناس من بعض القضايا المعاصرة فهو فى هذه المسرحية **ملتزم** engagé بالمعنى الذى يقصده **«سارتر»** . وليست هذه المسرحية مأساة خالصة ، ولكنها نوع جديد من الدراما الحديثة يقصد بها إثارة الجدل بين المؤرخين والنقاد وعامة الجماهير . وهذا بالضبط هو مايرمى إليه **«برتولت بريشت»** بمسرحه الملحمى .

ولم يكن **«بريشت»** يبغى على الاطلاق كتابة مأساة ، فقد كان معارضا صريحا لما أسماه (بالدراما الأرسطية) وحاول إنشاء مسرح جديد هو مايعرف بالمسرح الملحمى . وتقوم فكرة هذا المسرح على أنه لايدعو المتفرج إلى تقمص شخصية البطل ، ولا يقدِّم لنا تطهيرا لعواطفنا المكبوتة ولكنه ينشد أن يفكر الجمهور فى القضايا المعروضة عليه . غير أن **«بريشت»** كان فنانا كما كان مفكرا ، ومن ثَمّ فقد كان للاوعى نصيب فى أفضل مسرحياته . وفى مسرحية مثل **(الأم شجاعة)** نجد أنه يتجاوز كل

مسرحياته ، ليبلغ درجة من الوجدانيا Pathos قلما نجد لها نظيرا فى مسرح القرن العشرين .

وكان «بريشت» يعتبر نفسه معلّما ، ويلقى بدروسه صراحةً فى مسرحياته ، غير ان «كاوفمان» كان يرى أن مضمون أفكاره لايخلو من سذاجة وصبيانية ، ولاسبيل إلى مقارنة مسرحياته الفكرية — ومنها «جاليليو» على سبيل المثال — بمسرحية من هذا النمط لـ «سارتر كمسرحية (الأيدى القذرة) . وقد كان بريشت مخطئا حين افترض أن رفضه للتقمص والتطهير يدفعنا إلى التفكير ، على حين كان شعراء المأساة القدامى يتغذون على العواطف وحدها ، ولا يثيرون الفكر . غير أن مسرحية مثل (انتيجون) لسوفوكليس تؤدى بنا إلى التفكير فى العصيان المدنى ، ومسرحية (أوديب ملكاً) تولّد فينا شكوكا فيما يتعلق بالعدالة ، وتثير فينا أفكارا عن الذنب والمسئولية . وكان «يوريبيديس» يدفع جمهوره إلى فحص الإيمان والأخلاقيات السائدة . والمسرح الملحمى يخرج على التقاليد حقا حين يتجنب عرض التعقيدات وجانبىْ الصراع أو أطرافه ، ولكنه عندما كان يلح على أنه يحاول أن يدفع الناس إلى التفكير ، لم يكن يبين إلا عدم معرفته بمعنى التفكير ! ذلك أنه كان تبسيطيا لا يدرك الفروق الدقيقة إلى أقصى حد ، وينشد الوصول إلى الجماهير . غير أن «سارتر» الذى كان مفرطا فى إدراكه لتلك الفروق الدقيقة قد نجح فى الوصول إلى نطاق أوسع من الجماهير .

وإذا كان بريشت معاديا لأرسطو ، فإنه كان افلاطونيا صريحا ، إذ يؤمن بما أسماه كاوفمان «الشمولية الخيّرة) كما كان يؤمن بها «افلاطون» وكان يوافق أيضا على السماح للحكام بالكذب إذا اقتضى الصالح العام ذلك ، وأنه من واجب الشعراء أن يساعدوا فى تنفيذ السياسة العامة ، بدلا من التعبير عن مشاعرهم وخيالاتهم وهنا أيضا يسير فى ركاب «افلاطون» ويؤثر الملحمة على المأساة . وكانت أهدافه السياسية — بوصفه كاتبا مسرحيا — ترمى إلى مهاجمة النظام القائم ومحاربة القيم والتعاطفات والأبطال البورجوازيين .

* * *

يقول «كاوفمان» فى كثير من الثقة إن العصر الحاضر صالح لكتابة المأساة وإن يكن ذلك فى قالب آخر مختلف كل الاختلاف عن قالب المأساة الإغريقية أو الشكسبيرية هو قالب الكوميديا السوداء ، أو المأساة الملهاة (التراجيكوميك) .

ويرى كاوفمان» أن المتفرج الحديث للدراما يتقمص هذه الشخصية أو تلك ، وينظر إلى الموقف الواحد من منظورات مختلفة ليوازن بين المزايا والنقائص فى كل منظور . وفى هذه العملية تتسع تعاطفاتنا الإنسانية وتمتد لتشمل الشخصيات المغايرة لنا ، وتقودنا المسرحية إلى التساؤل فيما نأخذه فى حياتنا اليومية مأخذ التسليم ، وبهذا تزداد ملكة النقد عندنا حدّة ورهافة ، ونصبح أكثر تشككا وأعمق إنسانية .

عصرنا الحاضر هو عصر التجريب . وهذا الحكم لا يحرم العصر الإغريقى من هذه الصفة ، فكل مأساة كتبها شعراء الإغريق القدامى كانت تجربة قائمة بذاتها ، وكانت تجديدا فى القالب والمضمون على السواء .

ومن المؤكد ، مع مرور الأزمنة والعصور ، ومع ظهور وسائل جديدة فى القراءة والنقد ، أن تبزغ طرائق جديدة فى العرض وكتابة المسرحيات ، والأيام حبالى تلدن كل عجيب ، كما يقول الشاعر العربى القديم .

جـابر عصفـــور

معضلة التراث

ـ ١ ـ

فى حكاية الرحلة الخامسة من حكايات رحلاته السبع ، يحكى السندباد قصته مع « شيخ البحر » ، إذ بعد أن تحطمت مركب السندباد ، وألقت به الأمواج إلى جزيرة جميلة ، ملأى بباسق الشجر وعاطر الزهر وطيب الثمر ، صادفه شيخ مليح ، جالس عند ساقية على عين ماء جارية ، مؤتزرا بإزار من أوراق الشجر ، فدنا من السندباد وسلم عليه ، فحرك الشيخ رأسه ، وأشار بيده أن احملنى على رقبتك وانقلنى من هذا المكان ، فحمله السندباد على كتفيه ، وأحاط رجليه برقبته ، وانتقل إلى المكان الذى أشار إليه ، وقال له انزل على مهلك ، فلم ينزل الشيخ ، وأحكم رجليه على رقبة السندباد ، وظل يخنقه ويضربه بساقيه اللتين تحولتا إلى مثل أرجل الجاموس فى السواد والخشونة ، وضيق وثاقه على السندباد ، لا يفارق رقبته ليلا أو نهارا . ومضى السندباد المسكين يحمله كارها ، لا يستطيع فكاكا من « شيخ البحر » الشيطانى الذى خادعه عن نفسه ، أو خادعت السندباد نفسه عنه .

ويبدو أن علاقتنا بالتراث تشبه علاقة السندباد بشيخ البحر فى أكثر من جانب منها ، فالتراث يخادعنا عن أنفسنا أو نخادع أنفسنا عنه ، نقبل عليه بأوهام سرعان ما تجعلنا عبيدا له ، أو تجعل منه حضورا يقبض بأطرافه على رقابنا ، فيعرقل خطونا ، ويقودنا إلى حيث يشاء فى أحد أزمانه ، بدل أن نقوده نحن إلى ما نشاء من أزماننا ، وكالسندباد فى الحكاية ، نقترب من التراث ، نمد إليه يد العون ، لعل ثوابه يحصل لنا ، فإذا بنا نحن الذين نلتمس العون منه والعون عليه . وكالسندباد أيضا ، لا نلبث أن نستسلم لقدرنا ، ونحيا حضور التراث اتّباعا ، ونعانى امتداده نقلا وتقليدا ، فنفقد القدرة على أن نبدع فى حياتنا ، ونفقد الدافع إلى أن نصنع هذه الحياة على أعيننا .

مؤكد أننا لن نقترف شعائر القتل الفرويدية التى قام بها السندباد ، عندما التقى بشيخ البحر ـ الشيطان أخيرا من على أكتافه ، وأخذ صخرة عظيمة ضربه بها وهو نائم ، بعد أن تعتع السكر الشيخ الشيطانى ، كما لو كان السندباد يقول فى نفسه ما قاله أبو تمام :

فنفسك قط اصلحـها
ودعنى من قديم اب

ولكننا نستطيع أن لا نقع فى الحبالة التى وقع فيها السندباد ، ونبقى على التراث فى حضوره الخاص الذى لا ينسخه حضورنا ، ونؤكد وضعه التاريخى الذى لا يتأكد إلا بالوعى بوضعنا نحن ، هنا ، والآن ، فى التاريخ . وعندئذ يمكن أن نفيد منه دون أن نخسر وجودنا ، ونتقبله بعضا من وعينا التاريخى دون أن نلغى وعينا ، ونقاربه مقاربة العقل النقدى الذى يبدأ من أسئلته هو دون أن يستعير أسئلة غيره ، والذى يجاوز نفسه بنفسه عندما يسقط وعيه الضدى على مكنوناته ذاتها ، دون أن يقع فى حبالة شىء ينأى به عن الأفق اللا نهائى للتجربة الحية التى يبدعها وتبدعه .

والبداية فى ذلك أن نعرف أن أى مقاربة للتراث تتم من داخل المجتمع لا من خارجه وفى لحظة تاريخية لها خصوصيتها ، وأن هذه المقاربة جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، ومن ثم الحياة الاجتماعية ككل . وإذ تشكل كل مقاربة من هذا النوع إنتاجا لمعرفة جديدة بالتراث ومن يقاربه على السواء ، فإنها تشكل جانبا من الحياة الفكرية للمجتمع الذى تتم فيه ، من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها ومن حيث شروطها وآفاقها ومن ثم تشكل جانبا من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع ، خصوصا ما ينطوى عليه فعلها المعرفى من أمل ضمنى ، أو رغبة معلنة أو مكبوتة ، فى تغيير هذه الحياة بما تحققه المقاربة نفسها ، أو بما تحلم أن تحققه من تقدم يتناسب وأهميتها ، وفاعلية الغاية التى تحرك أسئلتها المضمرة أو المعلنة : كيف نقارب التراث دون أن نقع فى حبالته ؟ وكيف نفيد منه دون أن نقع فى أسره ؟ وكيف تكون المقاربة إسهاما فى تحقيق تقدم المجتمع الذى يحيط بها وتنطلق منه فى الوقت نفسه ؟ وأول خطوة فى الإجابة عن هذه الأسئلة أن نحدد الأوهام التى تتسرب فى فعل مقاربتنا التراث ، وتعكر علينا الرؤية ، فتفقدنا القدرة على الحضور الموازى لحضوره ، وتضلنا عن طريق الإسهام فى تقدم المجتمع الذى ننتمى إليه ونحلم بتغييره .

ـ ٢ ـ

وأول هذه الأوهام أننا نقارب التراث لا مقابلة المواجهة المتكافئة الطرفين ، بل مقابلة اللائذ بأصل يحتمى به ، ويفر إليه من عجز الحاضر وهوانه ، والشعور فيه بالانكسار والإحباط أو الحصار . ويحدث ذلك عندما نعجز عن رؤية إمكان للتقدم فى الحاضر والمستقبل ، فننكفىء على أعقابنا ، عائدين إلى ما يبدو شبيها بالرحم ، فى نوع من الآلية الدفاعية التى تنفى سلب الحاضر بإيجاب الماضى ، والتى تفر من قبح ما هو كائن بواسطة التأسّى بما قد كان ، عملا ببيت أحمد شوقى :

وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب عنك وجه التأسّى

وبقدر ما نرى فى الحاضر واقعا عاجزا نرى فى التراث ماضيا مشرقا . ونستبدل بكل صفات السلب الملاصقة للحاضر صفات الإيجاب المتخيلة فى الماضى ، فنرى فى

التراث واحة مشرقة ، كنزا لا تنفد عجائبه ، لحظات لم تعرف الهزيمة أو الانكسار أو الانحدار ، كأن كل ما ينتمى إلى الماضى التراثى هو الصورة الجميلة المقابلة لصورة الحاضر القبيح . هكذا ، يقوم التراث بوظيفة تعويضية ، عمادها مبدأ الوهم وليس مبدأ الواقع ، وسحر المخايلة وليس وعى المواجهة .

ويتصاعد الدور الذى تؤديه وظيفة التعويض بتصاعد توتر وعى « الأنا » بمشكلات التحول الحادة ، أو الصدمات الجذرية ، تلك التى تنتزع « الأنا » من سباتها ، وتضعها على عتبات مراحل جديدة لم تكن تتوقعها ، ولا تدرى ما هى نتائجها ، فتلوذ « الأنا » بالمتوهم من ماضيها ليزداد شعورها بالأمان فى مواجهة المتغيرات التى تعصف بوجودها كله . وإذا ازدوج الخوف من المستقبل المتغير بالوعى بانكسار الحاضر ، فإن الصورة الملتبسة للتراث ، فى تجلياتها التعويضية ، تغدو أشبه بتجليات الأب الحانى الذى يفر إليه الطفل المذعور من كل ما يخيفه فى الحاضر أو المستقبل . ويستبدل الطفل بالتمرد الأوديبى على الأب الامتداد المتكثر منه ، أو التبعية المطلقة له ، مستعيدا بعض ما ورثه عن أسلافه بأن التقليد أربح له ، والمقام على إثر من سبق أولى به وآمن .

فى هذا المستوى ، يغدو التعويض بالوهم استجابة لمخاطر الحاضر ، وعلى رأسها « الآخر » الأجنبى الذى يهدد الأنا بتفوقه ، ويبددها بمنجزات تقدمه ، ولا يتوقف عن إشعارها بالعجز والتخلف والتبعية ، وها هى أحداث الخليج الأخيرة تثبت ذلك ، فقد كشفت عن عجز الأنا القومية بالقدر الذى كشفت عن قدرة « الآخر » الأمريكى الأوربى ، وكشفت عن أحدث تكنولوجيا الدمار التى تقضى على تكنولوجيا التقدم ، فى مواجهة الأنا القومية التى لا تملك أو تقدر أن تنتج شيئا من هذه أو تلك ، ولا تستطيع سوى أن تتطلع إلى الأعلام الأمريكية ترفرف بين أيدى المروعين بغزو الأشقاء كأنها بالونات العيد أو التعاويذ السحرية للأمن والأمان وكلما ازداد وعى « الأنا » بفداحة المسافة بينها و« الآخر » ، وكلما تحول تقدمه إلى أدوات لاستغلالها ، وغدا نموذجه الصاعد علامة على انحدارها ، أصبح البحث عمًّا يحفظ لهذه الأنا توازنها من الماضى وقاء وهميا لمواجهة الحاضر ، وأصبح التراث مجلى من مجالى هذ الوقاء ، يؤدى دوره ، حين يستبدل بماضى الأنا نقيضه فى الماضى ، ويستبدل بحاضر « الآخر » المتقدم ماضى « الأنا » الذى كان أصل التقدم ، عندما كان العرب يوما « خير أمة أخرجت للناس » .

ويبدو أن الحاضر الذى نعيشه لا يمزقنا بين « الآخر » الذى نحيا حضوره فى علاقة تبعية وتراث الماضى الذى نستعيده فى علاقة تقليد فحسب ، بل يجعل من علاقة « التبعية » للآخر علة لعلاقة « التقليد » للماضى ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فالحضور التعويضى للتراث لا ينفصل عن الحضور المؤرق للآخر ، والآليات التى تحكم علاقات المتخلف بالمتقدم لا تفارق الآليات التى تحكم علاقات السلف بالخلف ، فهذه هى تلك ، فى فعل الوجود الذى تغدو معه المعرفة نقلا بغير دليل ، واتباعا يلازم التسليم ، وتقليدا يرادف الإذعان ، والذى تغدو معه هذه المعرفة تبريرا (إيديولوجيا) لمنطق التبعية ، وتعبيرا عن آليات التخلف ، فى مختلف جوانبه العلمية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية .

ـ ٣ ـ

إن هذه الوظيفة التعرويضية للتراث توقعنا فى حبالة مناقضة لمعنى التقدم ، وتنأى بنا عن الوعى الجذرى بحاضرنا والتطلع صوب مستقبلنا ، وبدل أن توجه أبصارنا صوب الأمام فإنها تقلبها إلى الخلف . ويتدعم البعد الإيديولوجى لهذه الوظيفة ، فى غير حالة ، بما يوصف أنه الجانب الدينى للتراث ، حيث يتم الخلط بين الانسانى والإلهى ، وإضفاء المقدس على ما ليس بمقدس ، إعلاء من شأن الإنسانى إلى الحد الذى يوهم بقداسته ، وتحويلا لتراث السلف إلى نوع من السلطة المقدسة التى لا سبيل أمام الخلف سوى اتباعها .

ويحدث ذلك عندما تسقط المسافة بين النص الإلهى والنصوص البشرية ، ويقع فى حوق الوهم أن النصوص البشرية الشارحة للنص الدينى الأول تكتسب بعض صفاته ، من حيث هى مجلى له ، كما تكتسب المرآة صفات ما تعكسه . ويحدث ذلك ، بالمثل ، عندما يُختزل حضور التراث كله فى الجانب الدينى وحده ، فيصبح مجرد تنويعات عليه ، كأن النص الدينى المنزّل هو العلة الأولى ، وكل نصوص التراث ، حتى السابقة على نزوله ، هى نصوص ثوان متعلقة بهذا النص الأول ، لا مغايرة بينها سوى مغايرة أوضاع التعلق ، ولا فارق بينها فى القيمة سوى فارق درجة نسبتها ـ من حيث هى معلولات ـ للعلة الأولى ، وعندئذ ، يختفى كل ما قبل النص الدينى من تراث . وبدل أن يشمل الحضور الطبيعى للتراث مجالات العلوم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية ، يتقلص هذا الحضور ، ويغدو التراث كله مجرد نصوص شارحة للنص الدينى وحده .

واختزال التراث كله فى مستويات علائقية بسيطة ، واحدة البعد بين النص الأول والنصوص الثوانى ، إذا استخدمنا لغة ادونيس ـ أركون ، هو الصورة الموازية لاختزاله فى أطروحة أن الحضارة العربية (أو التراث العربى كله) هى حضارة النص ، إذ تقوم هذه الأطروحة على نوع من التفكير العلى أو السببى الأحادى البعد ، أعنى التفكير الذى يرد عناصر التراث ومجالاته كلها إلى علة واحدة ، تنعكس عليها معلولاتها وجودا وعدما ، أو تنعكس هى على معلولاتها ، كما ينعكس النص الأول على النصوص الثوانى ، فى علاقة تدنى بالأطراف إلى اتحاد موهم هو مجلى من مجالى « مركزية اللوجوس » .

هذا المجلى يلعب دوره فى خدمة من يخلع على التراث ، كله أو بعضه ، ما ليس منه ، لأسباب سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية . وذلك لينتقل الوعى بالتراث من مستوى العقل إلى مستوى النقل ، ومن مناخ المساءلة إلى مناخ التسليم ، ومن حرية الإبداع إلى جبر الاتباع . ونتيجة ذلك هى نفى صفة الملكية عن الوارث فى علاقته بما ورثه ، وما هو ملك خالص له فى النهاية . وبدل أن يغدو التراث مجالاً لفعل الوارث ، فالتراث من الإرث أو الورث ، ولا معنى للتوارث معى نفى للملكية بالوارث وحقه فى التصرف فيما ورثه ، أقول بدل أن يغدو التراث حقا للوارث يغدو إلزاما له وقيدا فى عنقه ، ويتحول إلى سلطة قهرية ، تخايل بقداستها الوهمية ، فلا يستطيع الوارث المساس بها ، أو وعيها وعيا نقديا او نقضيا . وكل ما يستطيعه الوارث إزاء هذا الميراث الذى لا حق له فى التصرف فيه هو الإذعان إلى سطوته ، واتباع ما هو مأثور منه ، والنقل عن كل ما أسلم إليه ، من حيث هو « مأثور » لابد من السير فى « أثره » ، واعتقاد الحقية فيه ، من غير نظر أو تأمل فى دليل ، فالميراث قد صار طوقا من حديد فى رقبة الوارث .

ولا سبيل إلى تحرير الوارث من ربقة هذا القيد إلا بتاكيد أن التراث هو كل ما ورثناه تاريخيا ، عن أسلافنا

الذين هم الأمة البشرية التى نحن امتداد طبيعى لها ، فالتراث ميراث إنسانى لجهد بشرى خلفه الذين أورثونا إياه . ولن نتجنب الحالة التى وصفتها الآية بقولها :

« وتاكلون التراث اكلا لما » (٩ / الفجر) إلا إذا وعينا بشرية هذا التراث ، وميزنا فيه بين أنصبتنا وأنصبة شركائنا من ناحية ، وفصلنا ما جمعه المورثون بالطرق المشروعة عما جمعوه بالطرق غير المشروعة من ناحية ثانية . ويعنى ذلك ، كما يقول فهمى جدعان بحق ، أنه لا مدخل ذاتيا للأمور الإلهية فى مجالات التراث ، فالتراث دالة للإنسان طبعه ، وهذا ما يجب أن نفهمه من الآية التى تصف أكل التراث باللم ، وهى صفة تقع على المأكول

المنسوب إلى الإنسان المورث والوراث معا ، من حيث هو إنسان عالم صانع فاعل .

وإذا كانت العلوم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية هى الوجوه الإنسانية للتراث ، فإنها الميراث الذى يورثه الإنسان للإنسان ، فى المكان والزمان ، ولا قداسة لهذا الميراث ماظلت أوجهه الثلاثة البشرية (العلوم ، المصنوعات ، القيم) قابلة لأن توصف بالجمال أو القبح ، الصواب أو الخطأ ، الخير أو الشر ، النفع أو الضرر ، من حيث هى منجز إنسانى ، فالتراث هو التجسّد الفعلى لهذا « اللمّ » الإنسانى المتباين العناصر ، زمانا ومكانا ، فعلا وفكرا ، علما وإبداعا ، صنعة وتقنية ، الذى يجمع بين الدر والعر ، والصالح والطالح ، لأنه من صنع إنسان لا عصمة له أو قداسة ، سواء فى زمانه أو زماننا .

ـــ ٤ ـــ

وإذ يلزم عن الوهم الذى يخلط بين المقدس وغير المقدس فى فهم التراث ، تاكيد معنى الجبر فى علاقة الوارث بما يرثه ، فإنه يؤدى إلى تحول التراث إلى كيان مفارق ، متعال ، خارج حدود الزمان والمكان ، ناءٍ عن القدرة الإنسانية ومجال سيطرتها . وغير بعيد عن ذلك ما تتحول إليه الصفات المتعالية المسقطة على التراث ـ نتيجة الخلط بين المقدس وغير المقدس ـ من صيغ متعددة لـ « افعل تفضيل » متكرر ، منطوقه أن تراثنا« افضل » تراث بين الأمم ، وأن كل ما عندنا « أصل » ما عند غيرنا بل « افضل » .

وفى هذا السياق ، يتم تأويل بعض آية « كنتم خير أمة أخرجت للناس » (١١٠ / آل عمران) تأويلا مطلقا ، يجعل العرب خير أمة فى مطلق الزمان والمكان ، ومن ثم تحويل تراثها إلى أفضل تراث بين النوع الإنسانى كله ، بدل أن يكون هذا التراث حلقة من حلقات التراث الإنسانى العام ، لا فضل فيه لعربى على أعجمى إلا بالفعل الذى يفيد البشرية ، ويحقق النفع للناس جميعا . وبدل المعنى الإنسانى الذى تنطوى عليه الآية كلها ، يقتطع جزء منها ، وتلصق دلالته بمعنى عنصرى ، اتكالى ، تبريرى . وفى هذا التأويل ، تتعدى دلالة المقتطع من الآية سياقها الخاص وأسباب نزولها . ويتحول معناها إلى مجلى لأفعل تفضيل ينسب الفضل على للعرب ، من أول الزمان وقبل أن يكون الكون والبشر ، إلى آخر الزمان وبعد أن تنتهى الدنيا والناس ، ويتعامى هذا التأويل عن بقية الآية التى تفصّل دلالة « الخير » وتوضحها بردها إلى سببها ـ « تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله » ـ وهى السبب الذى لا يطلق تفضيل « أمة العرب » على كل القرون ، ولا ينقل معناها

من الماضى إلى الاستقبال، ومن الخصوص إلى العموم إلا بشروط ليس الواقع الحاضر الذى نعيشه من بينها بالقطع ، فخير الأمم هى أنفع الناس للناس ، وأنفع الأمم للأمم .

ولا تفارق الدافعية التى ينطوى عليها التأويل الاتكالى لآية « كنتم خير أمة » تجليات مغايرة ، خصوصا حين يقوم المعنى الملازم لأفعل التفضيل المضمن بنقل الدلالة الدينية المؤولة للآية إلى المجالات غير الدينية للتراث . وعندئذ ، تكتسب اللغة العربية صفات أهلها الذين هم « خير أمة » بالإطلاق ، وعلى سبيل التعميم لا التخصيص .

ولم يتردد « **الجاحظ** » المعتزلى الذى وقع فى حبالة هذه النظرة قديما فى أن يصف « البديع » من الأدب البليغ بأنه « مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان » . شأنه فى ذلك شأن « **ابن رشيق القيروانى** » الذى صار على دربه ، وعدّ « المجاز » فخرا للعرب ، من حيث هو « دليل على الفصاحة ورأس البلاغة وبه بانت لغتها على سائر اللغات » . وقبل « **ابن رشيق** » بقرن من الزمان ، ذهب صاحب « البرهان فى وجوه البيان » إلى المباهاة بأن « الاستعارة » إنما وجدت فى كلام العرب « لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم ، وليس هذا فى لسان غير لسانهم » .

ورغم أن أشعريا جليل القدر ، هو « **عبد القادر الجرجانى** » ، حاول أن يوضّح زيف هذه النظرة التى لاتعرف حقائق اللغات ، وأكدّ أن كل اللغات تتفق فى أعرافها المجازية وتحولاتها الدلالية ، وأنه لا فضل للغة على أخرى من حيث هى لغة أمة دون غيرها ، فبديع اللغة كمجازها يعرفه العرب وغير العرب ، و« الوجه أن يضاف إلى العقلاء جملة ، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من عرف هذه اللغة وطرقها الخاصة » . ولكن محاولة « **عبد القاهر** » تاهت فى ضجيج الأصوات العالية الغالبة التى ظلت أصداؤها تتردد إلى أن وصلت إلى « **رفاعة الطهطاوى** » الذى بهرته حاضرة الفرنسيس (باريس) عندما ذهب إليها ، غير أنه ظل على إيمانه أن بلاغة العرب « أفضل » من كل بلاغة ، بالقياس إلى اللسان الفرنسى أو الأفرنجى ، لأن ذلك « يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه فى اللغات الأفرنجية » .

هذه النظرة التى انسربت إلى اللا وعى الأدبى هى التى جعلت الشعر العربى الحديث ، بل المعاصر ينطوى (أغلبه) على نفور من الانفتاح على شعر « الآخر » والتفاعل معه ، أو الاستجابة إلى تأثيره دون مقاومة ، أو تأب متعال ، فتراثنا الشعرى هو عنوان بلاغتنا ، وفخر لغتنا ، وإذا تعاجم عليكم شىء من القرآن فاستعينوا بالشعر القديم ووريثه : الشعر العربى الحديث أو المعاصر ، يبدو كأنه مكتف بنفسه فى الأغلب ، منطو على سحر تراثه التى تتسرب فيه سلطة مقدسة ، لا سبيل إلى مواجهتها ، أو وضعها فى مناخ من الأسئلة التى تنقض هذه السلطة أو تزعزعها . وأغلب الشعراء الذين نصفهم بأنهم ورثة شوقى أو أحفاده كما يؤثر أحمد حجازى القول ، علاقتهم بشعر « الآخر » تنطوى على بعض ما أسسه شوقى نفسه ، عندما فاخر بشعر الحب عند جميل بثينة وقيس ليلى ، وجعل شعرهما أسمى من الشعر الذى كتبه ألفرد دى موسيه فى « الليالى » أو لامرتين فى جيرازبيلا ، وذلك فى قوله :

والله ما (موسى) ولياليه ولا (لمرتين)
ولا (جيرزيل) :

احق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون او من الجميل
قد صورا الحب واحداثه
فى القلب من مستصغر او جليل
تصوير من تبقى دمى شعره
فى كل دهر وعلى كل جيل

ــ ٥ ــ

ووجه المفارقة أننا لو عرينا هذه الفاخرة التى تنطقها ابيات شوقى من الوهم الملازم لها ، وجدنا أن المفاخرة نفسها عرض من اعراض آلية دفاعية ، تشى بحالة توتر تعانيه « الأنا » من مواجهة واقع يتحول تحولات لا تسيطر عليها الأنا فى ناحية ، وتشى بهاجس فى الشعور بالدونية المكبوتة إزاء « الآخر » الذى يهدد حاضر هذه الأنا ، ويطرح عليها نموذجا مغايرا مقلقا من إغوائه فى ناحية ثانية . ولذلك تعد المفاخرة نوعا من الدفاع الذى يفرض آلياته وشكله فى آن . وإذا كانت الآليات تقوم على عمليات تبريرية ، تحاول معها الأنا إضفاء تفسير متماسك ظاهريا ، لموقف أو شعور لا يعبر عن نفسه تعبيرا مباشرا ، فإن هذه العمليات تصوغ المفاخرة بماضى « الأنا » فى شكل « تخييل » ، يظل مومئا إلى حضور « الآخر » الذى تفرق منه هذه الأنا .

وما أقصد إليه بالتخييل فى هذا المقام هو معناه الذى يناقض العلم ويرادف الإيديولوجيا ، من حيث هى وعى زائف ، وهو معنى قريب على نحو لافت من معنى « التخييل » عند فلاسفة العرب الذين جعلوا « القول المخيِّل » نقيض « القول البرهانى » الذى يفيد العلم اليقينى فى المطلوب الذى نلتمس معرفته ، والذى لا يمكن اصلا أن يكون خلافه . فالتخييل عملية مقايسة موهمة ، تسقط حسن أحد الطرفين أو قبحه على نظيره فتوهم حسنه أو قبحه ، بفاعلية المخيلة التى تنقل عدوى الحسن أو القبح من طرف إلى آخر ؛ وهى عملية تستعمل فى مخاطبة إنسان ، يستنهض لفعل شىء ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه ، فيما يقول « الفارابى » . هذه العملية نراها فى المحاولات التى تسعى لأن تجعل من التراث إطارا مرجعيا لكل ما هو كائن ، أو حتى ما يمكن أن يكون .

وإذ تصاغ صورة التراث بوصفه جامعا لكل شىء فى هذه العملية ، فإنه يغدو نقطة البدء التى لابد من العودة إليها فى كل حركة إلى الامام ، كأن كل بعد عن صورته المتخيلة فى الزمان أو المكان أشبه بحركة محيط الدائرة ، تبدأ من النقطة التى تعود إليها مهما تباعدت عنها . وتقوم هذه المخايلة على تثبيت مفهوم دائرى لحركة الزمن ، مفهوم ينفى ما يمكن أن يلازم الفعل الإنسانى من صفات التطور أو التقدم الصاعد . وتغدو حركة التاريخ الإنسانى أشبه بحركة الدولاب ، مع هذا المفهوم ، تدور حول محور ثابت ، لتعود إلى النقطة نفسها التى تمثل البداية . ولكن بالمعنى الذى يجعل من كل تباعد عن نقطة البداية انحدارا فى الزمان وليس صعودا فيه ، فنقطة البداية هى الإطار المرجعى الأمثل والمجلى الأكمل والصورة المثلى لكل ما يمكن أن يكون فى حركة دولاب التاريخ . وكل تباعد عن هذه النقطة فى الزمان انحدار عنها فى الرتبة والقيمة . وما هو منصرم ، أو منقض ، أشبه بالمسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا ، مع هذه المخايلة ؛ وما هو واقع أو حادث ، حين يتسم بالإيجاب ، بمنزلة الريحان ، يشم يوما ثم يرمى فى المزبلة .

وتتدعم هذه المخايلة بما يمكن أن يصاحبها من تأويل دلالة المضيّ في الآية « كنتم خير أمة أخرجت للناس » لجعلها دلالة منصرفة إلى جميع الأمة كل قرن بحسبه ، كما يقول بعض المفسرين ، وذلك في سياق من التأويل الذى ينقل الدلالة من الخصوص إلى العموم ، حتى في الحديث النبوى : « خير القرون قرنى ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم » وما يوازيه من أنه « ليس عام والذى بعده شر منه » ، أو « ما من يوم إلا والذى بعده شر منه » .

وتبسط الدلالة المؤولة حضورها على كل جهد إنسانى ، في المجال السياسى أو الاجتماعى ، الفكرى أو المعرفى ، مما يؤثل انتقاصا ابتدائيا من تقدم التاريخ الإنسانى كله . وعندئذ ، يتأسس بتبرير صيغة « الزمن في نقص » بالمدلولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى تبرر التخلف . وفي الوقت نفسه ، تتأسس صيغة « العلم في نقص » التى بسطها « الشاطبى » بقوله : المتأخر لا يبلغ من الرسوخ في علم ما بلغه المتقدم . وحسبك من ذلك أهل كل علم نظرى أو عملى ، فأعمال المتقدمين من إصلاح دنياهم ودينهم على خلاف أعمال المتأخرين . وتثمر هذه المخايلة « منطوقات خطابية » تلازم الحديث عن « تراثنا » الذى يتحول إلى قناع سحرى ، نواجه به تقدم الآخر ، ونتعزى به عن هوان حاضرنا . وتلعب هذه المنطوقات الخطابية وظائف قمعية ، فيما يتصل بعلاقة الخلف بالسلف ، فتصادر كل وعى نقدى ، وتنفى كل نزوع نحو السؤال أو المساءلة ، وتلقى بكل جهد إنسانى في سلة عبثية المحتوى منذ البداية ، فما الذى يمكن أن نحصله في مسعانا الإنسانى سوى الصور الشائهة لما يظل « أنقص » دائما من كل ما كان ، ولما يظل دائما نافلة بالقياس إلى الفضل الأكمل الذى انطوى عليه الحضور الأمثل للتراث الذى كان .

إن التراث هو الحضور المقدس للأب الذى لا يمكن أن يكون الابن سوى صورة شائهة منه مهما سعى ، فقد استقر في حوق المقدور أن الخلف لابد أن يكون أدنى من السلف ، والتراث الذى صنعه الآباء أسمى من الحاضر الذى يصنعه الأبناء ، ومن المستقبل الذى يصنعه الأحفاد ، فالدهر دائما في نقصان . ولا جديد يمكن أن يتحقق والأمر كذلك . ولن نقول إلا معادا من القول أو مكرورا ، ولن يغادر الشعراء من متردم .

ويبدو المجلى الشفيف لهذه النظرة مخاتلا ، منسوبا حيث لا يمكن أن نتوقع حضوره ، كأنه قد استقر في قرارة اللا وعى ، ليشيع حضوره المضمر في كل اتجاه ويوجّه أعيننا إلى البحث عن أصل قديم لكل جديد نراه ، وذلك كى يسكن روعنا إزاء كل صدمة من صدمات الحداثة أو التحديث ، وسواء كنا في مجال « إبداع » الآخر أو « إبداع » الطليعيين من أبناء واقعنا ، فالمهم أن نثبت أن ما يدعوه الحداثيون أو المحدثون جديدا ليس سوى ترجيع لنغمة قديمة ، وأن ما نجده عند الآخر من حداثة ليس سوى تكرار لما كان عندنا .

ولا فارق بين ناقد سلفى قديم للأدب أو ناقد تنويرى حديث في هذه النظرة ، فـ « ابن المعتز » الناقد ـ الشاعر القديم ، على سبيل المثال ، يضنى نفسه في كتابة « البديع » ليثبت أن المذهب الجديد الذى أتى به المحدثون ، من أمثال « بشار » و« أبى نواس » و« أبى تمام » ، لم يسبقوا إليه ، بل كَثُر في أشعارهم ، فعُرِف في زمانهم ، فحسب . و« طه حسين » الناقد الحديث والتنويرى الجليل ، كمثال مقابل ، لم ينج من أسر هذه

النظرة ، فظل يفتش فى محفوظه القديم عما يروض به غرابة كل مسموع جديد . هكذا ، تناول حداثة « كافكا » و« كامى » و« سارتر » ومذهبهم فى « العبث » ، فردهم إلى تراثه الذى ينفى حتى أعجمية « العبث » ، ورد « كافكا » على وجه الخصوص إلى شاعره الأثير « ابى العلاء » موقنا أن « ابا العلاء » يذهب فى تشائمه نفس المذهب الذى يذهبه « كافكا » المتشائم الأوربى الحديث

— ٦ —

ويمكن أن ننقض الوهم السابق بما يمكن أن يكون نقيضا له فى التراث نفسه ، ونزعم أننا نتعلم من التراث معنى التقدم ، وإدراك أن كل جديد يحمل معنى المغايرة ، وأن قيمته بإضافته الكمية والكيفية إلى ما يسبقه ، وأنه لا سبيل إلى فهم هذه القيمة إلا بالبدء من « جدة الزمان » . وعندئذ ، نستبدل بما يقوله « الشاطبى » فى (الموافقات) مايقوله « الشوكانى » فى (البدر الطالع) ، أو نستبدل بما قاله أمثال « ابى القاسم الصقلى » فى (كتاب الأنوار) ما قالـه « الكندى » الفيلسوف فى كتابه إلى المعتصم عن - (الفلسفة الأولى) ، وذلك حين أكد « الكندى » أن تراث كل أمة إنما هو حلقة من حلقات « تتميم النوع الإنسانى » ، وحرى بنا إذا كنا حراصا على تتميم نوعنا « إذ الحق فى ذلك » أن نبدأ مما قاله السابقون ، فى أى تراث ، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكمل والأنقى بل على سبيل « تتميم ما لم يقولوا فيه قولا تاما ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان » .

ولكن هذا النقض لا ينفى الوهم الذى نتحدث عنه ، فالجذر الذى يثمر الوهم نفسه واحد فى الحالين ، باق لم يجتث ، ومؤداه أننا نبرر كل ما تبدهنا رؤيته ، أو تدهشنا جدته ، أو نرغبه فى يومنا وغدنا ، بالعودة إلى أصل ، قديم ، لا يكتسب أى جديد قيمة إلا بالقياس عليه أو الاستناد إليه . ولا سبيل إلى مواجهة مخايلة بمخايلة مضادة ما ظل التخييل نفسه نقيضا للعلم ، فالنقض الجذرى لا يتحقق إلا عندما نستبدل بالتخييل التحقيق ، وبالقياس على « ماضى الزمان » القياس على « جدة الزمان » .

وللأسف ، فإن أغلب محاولات تناول التراث تتم من منطق التخييل الذى قد تختلف أهدافه ، لكن آلياته الوظيفية تظل كما هى فى كل الأحوال دون تغير جذرى . وبعبارة أخرى ، فإننا لا نفارق معنى التخييل عندما نستبدل صورة بأخرى فى التراث ، فى فعل التأويل الذى يبسط حضور الصورة الجديدة على كل التراث لينفى حضور الصورة القديمة ، أو يخفيها كما يخفى التفصيل الجديد للثوب بعض العيوب التى عجز التفصيل القديم عن إخفائها .

وعندما يتحول فعل التأويل إلى فعل تخييلى فإنه يجعل من التراث الشىء ونقيضه ، دون أن يكون ثم فارق بين النقيضين . وعندئذ ، يمكن أن يكون التراث واحة للعدل الاجتماعى الذى يعلى من شان المجموع على الفرد ، أو مجتلى للراسمالية الفردية التى لا يحدّها حدّ ، حسب الغاية التى يبتغيها المؤوِّل من تاويله ، والسلطة التى يسعى إلى إرضائها . وبالقدر نفسه ، يمكن أن يختزل التراث فى مقولات متكررة عن « الجبر » الذى ينفى الإرادة الإنسانية . أو يختزل فى مقولات مضادة عن « الاختيار » الذى يعلى من الإرادة الإنسانية ، ويمكن أن تعلو رايات العقلانية فترفرف خفاقة على التراث ، أو تعلو رايات التقليد الذى يرى فى الشك سبيلا إلى الضلالة

والسؤال علامة على البدعة . وفى الفنون ، يمكن أن يكون التراث عدوا للحداثة ، مناقضا لها ، أو نصيرا لها ومبررا لوجودها ، وذلك بالمعنى الذى يغدو به « **البحترى** » على سبيل المثال نموذجا أوليا للدفاع عن التقاليد ، أو يغدو « **النواسى** » نموذجا مبكرا من « **بودلير** » ، و« **أبو تمام** » نموذجا سابقا على « **مالارميه** » . وغير بعيد من ذلك تحولات بلاغى مثل « **عبد القاهر** » فى أسراره ودلائله ، حين يمكن أن نعده نافرا من حداثة « **أبى تمام** » ، أو نجعله نموذجا سابقا لما أنجزه « **دى سوسير** » و« **ريتشاردز** » و« **ياكوبسون** » و« **رولان بارت** » وكل من يأتى بعدهم من أعاجم المحدثين .

ولا فارق بين هذا الوجه أو ذاك من حيث نسبته إلى التراث ، فالتراث حمال أوجه ، ويتخذ فى كل فعل تخييلى الوجه الذى يروق لمن يقوم بالتأويل. ومعرفيا ، فإن تأويل موجب التراث كتأويل سالبه ، من حيث غايات إعادة إنتاجه ، تأكيدا لما يحدث فى الحاضر ، أو دفاعا عن ما يمكن فى المستقبل . إن استخدام التراث بوصفه تبريرا ، أو وسيلة لإضفاء الشرعية على وضع أو موقف أو اتجاه أو فكرة فى الحاضر ، عملية تنطوى فى بنيتها العميقة على التسليم الضمنى ، بما يمثله التراث نفسه من سلطة قمعية ، هى الإطار المرجعى لكل ما يأتى بعدها ، وينحدر عنها بالضرورة . يستوى فى ذلك أن نستخدم التراث بهدف الانتقال « **من العقيدة إلى الثورة** » أو « **من التراث إلى الثورة** » ، فالفعل الايديولوجى للتخييل هو أُسُّ بنية هذا الانتقال أوذاك ، وأس بنية الاستخدام المضاد لها على السواء .

وأحسب أنه قد آن الأوان لأن نكف عن هذا النوع من استخدام التراث ، مهما كان نبل الدافع المحرك له . قد نقول إن هناك فارقا بين من يستخدم التراث تأكيدا لقيم التقدم والعقلانية والحرية والعدالة ، مقابل من يستخدم التراث لنفى هذه القيم . وقد نعلى من الاستخدام الأول بالقياس إلى الاستخدام الثانى . وقد نقول إن هذا النوع من الاستخدام له أهمية فى المراحل الانتقالية ، وأنه ضرورى فى القضاء على ما يعوق أحلام الانتقال بالإنسان العربى من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية . وقد نؤكد أنه لا سبيل إلى استبعاد الجنادل التراثية المعوقة لمجرى التقدم إلا بما يفتتها من داخل التراث . ولكن التجربة الفعلية تثبت أن استخدام تراثاً إيجاباً ، لا يختلف عن استخدامه سلبا ، فكلا الاستخدامين يضع الجزء موضع الكل ، ويعيد إنتاج الجزء الذى يصبح هو الكل بما يضفى شرعيته على الحاضر باسم الماضى . وكلا الاستخدامين ينقل التراث من حضوره التاريخى إلى الحضور التخييلى الذى يزيف الوعى بالحاضر والماضى على السواء .

— ٧ —

لقد كان استخدام التراث لخدمة قضايا التقدم لازمة من لوازم المشروع القومى ، فى صعوده المتلاحق منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى انكساره الذى ابتدأ بكارثة العام السابع والستين ، ولعله انتهى لكارثة العام التسعين وذلك فى تأسيس هذا المشروع لهويته ، داخل سياق الاستقطاب الدولى بين غرب رأسمالى وشرق ماركسى ، وفى تبريره لأحلامه عن الوحدة والاشتراكية والحرية ، فى مواجهة قوى تتوسل بعناصر من التراث لعرقلة تحقيق هذه الأحلام . وإذا كان لكل فعل رد فعل ، مساو له فى القوة ومخالف فى الاتجاه ، فإن البنية الوظيفية للعملية التخييلية التى كانت المشروعات

التقليدية تستخدم بواسطتها التراث لصالحها قد عكست نفسها فى عملية مقابلة ، مضادة ، استخدم بها المشروع القومى التراث نفسه ، تبريرا لهاجس التقدم الذى خفقت أحلامه برايات الوحدة والاشتراكية والحرية .

هكذا قام مثقفو المشروع القومى بإعادة إنتاج التراث ، ليواكب صعود دولة هذا المشروع التى بدأت تفرض حضورها منذ يوليو ١٩٥٢ ، والتى لم تلبث أن انتشرت من مصر إلى غيرها من أقطار الوطن العربى ، فى مرحلة التحرر الوطنى التى امتدت من المحيط إلى الخليج . وفى سياق هذه المرحلة ، وتطلعها إلى تحقيق أحلام المشروع القومى ، سطعت رموز « **عمورية** » و« **عين جالوت** » و« **حطين** » فى سماء الوعى القومى ، وغدت صورة زعيم دولة المشروع القومى مزيجا عن عدالة « **عمر** » وبأس « **صقر قريش** » وحكمة « **صلاح الدين** » وبرز المعنى الاجتماعى لمفهوم « **العدل** » عند المعتزلة ، والدلالة الاجتماعية بما أطلق عليه « **ثورة الزنج** » . وتصاعدت أهمية الحركات المتمردة على استبداد الأتوقراطية الأموية والعباسية ووضعت فى دائرة الضوء . وتم تأكيد معنى «**الشورى** » التى أصبحت موازية لحكم الشعب بواسطة الشعب ، والتى أضحت ملازمة لمعنى المساواة الذى لا يفرق بين عربى وآخر إلا بالعمل من أجل بناء المجتمع الجديد . وأعيد الاعتبار للعناصر « الشعبية » من التراث ، لتواكب اندفاعة « الشعب » الذى يحطم أغلاله ، ويلهم قادته ، والذى يستمد منه هؤلاء القادة زعامتهم التى تبتعث النموذج الملحمى للبطل الشعبى فى علاقته بالجماهير . وكما تحدث المدافعون عن الاشتراكية والوحدة وحرية الوطن ، بعد أن « **دقت ساعة العمل الثورى** » ، عن « الاشتراكية والإسلام » أو « العدالة الاجتماعية فى الإسلام » ، بل عند اليمين واليسار فى الإسلام ، تحدث « **عبد الناصر** » زعيم دولة المشروع القومى نفسه عن الأصل الإسلامى للاشتراكية ، مستشهدا فى أحد خطبه أمام الجماهير المنصِتة من المحيط إلى الخليج ببيت « **شوقى** » الشهير (فى الهمزية النبوية) :

الاشتـراكيـون أنـت امـامـهـم
لـولا دعـاوى القـوم والغلـواء

تبرز البعد القومى فيه ، بوصفه البعد الذى يمنح العرب خصوصيتهم فى عصر الاستقطاب بين الكتلتين المتصارعتين ، طوال فترة الحرب الباردة . وكما كانت دعوى « **الحياد الإيجابى** » و« **عدم الانحياز** » وسيلة لخروج العالم الثالث من أسر هذا الاستقطاب ، كان البحث عن الخصوصية وسيلة لتأكيد ما تتميز به الهوية القومية ، فى مواجهة « **الآخر** » العدو والصديق على السواء » وقام التراث بتأكيد الهوية الثقافية التى غدت الأساس الفكرى للوحدة المنشودة . وعندما نطق التراث بلسان قومى مبين ، غدا عاملا مهما من عوامل توحيد العرب ، وتحقيق دولة الوحدة التى ظهرت بوادرها العملية عام ١٩٥٨ .

وكان هذا التراث يحقق وظائفه بأن يبرز عناصر الاتفاق فيه على حساب عناصر الاختلاف ، وأن يعلى من المشابهة بالقياس إلى المخالفة ؛ ومن القيم الجمعية فى علاقاتها بالقيمة الفردية ، ومن صورة القائد الملهم فى مواجهة فكرة الشورى نفسها ؛ وبأن ينطق ملاحم الدفاع عن الهوية القومية فى مواجهة الآخر المستعمر ؛ ويستبدل بالمغول والتتار والصليبيين القدماء أشباههم المحدثين ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ؛ فيدعم الأنا القومية

للعرب المستغلين فى معاركهم الظافرة مع « الغرب » الاستعمارى المستغل .

وكانت « **الأصالة** » مجلى للهوية القومية من المنظور الذى يبرز « **المعاصرة** » ، فالأصالة هى العودة بالشىء إلى أصله . وتأصيل الجديد (أو الوافد) يعنى تعرف أصله الذى جاء منه وأصوله التى يمكن أن تقبله وتدعمه فى الوقت نفسه ، وذلك لكى يصبح الجديد المعاصر كالشجرة التى لا تمتد فروعها إلا إذا وجدت تربة صالحة تضرب بجذورها الفنية فيها . ولا فارق بين « **الأصالة** » و« **التأصيل** » ، من حيث أنهما عودة إلى « أصل » ، هو منبع الهوية التى صارت سمة للمسعى السياسى والثقافى وفخرا له . ولذلك ، كان السعى إلى تأصيل ما أطلق عليه « **الاشتراكية العربية** » موازيا للسعى إلى تأصيل ما أطلق عليه « **نحو إبداع عربى** » ، من حيث هو تأسيس لما اصطلح على تسميته بمصطلح « **الأشكال القومية** » للإبداع ، من القصة والمسرح والشعر ، حيث تتميز الأصالة الذاتية فى مواجهة أشكال إبداع « الآخر » ومضامينها .

ولكن بقدر ما كان البحث عن « **الأصالة** » تأكيدا لهوية الدولة القومية فى مواجهة دول الآخر العدو والصديق ، محاولة للخروج من إمكان التبعية لأحد القطبين المتصارعين فى العالم ، فإن هذا البحث كان بمثابة استجابة مضادة ، فى الوقت نفسه ، لدعاوى « **التغريب** » التى انطوى عليها المشروع « **الليبرالى** » الذى دافع عنه التنوير بين من أمثال « **طه حسين** » و« **العقاد** » وغيرهما ، منذ بدايات الحرب العالمية الأولى ، والتى لم يخفف منها دعوى المزاوجة بين قلب « **الشرق الفنان** » وعقل « **الغرب العالم** » ، فقد ظل « **الغرب** » هو النموذج المحتذى عند « طه حسين » الذى قدم رسالته للدكتوراه فى باريس ١٩١٧ بقوله : **إنى اعتقد بمنتهى اليقين ان تاثير اوربا ، وفى مقدمتها فرنسا سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه** . وقبل ذلك بأربع سنوات ، كان العقاد يقدم الديوان الأول لصديقه إبراهيم المازنى ، عام ١٩١٣ فى القاهرة ، بقوله : **لقد تبوّا منابر الادب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، ونقلتهم التربية والمطالعة اجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى** .

هذا الوضع المتميز الممتاز بما يوصف بانه « **تاثير اوربا** » او « **ما يتمثله الغربى** » ، قد تقلص بفعل ما احتواه المشروع القومى من سعى وراء « **الأصالة** » وتاكيد الخصوصية ، فى عصر من الاستقطاب لا الوفاق ، ومن التحرر لا التبعية ، أى فى سياق تاريخى ، مغاير لسياق المشروع الليبرالى ، الذى لم يستطع إنجاز مهمته التنويرية ، إلى نهايتها الطبيعية التى كان يمكن أن تفك سحر الاتباع فى كثير من المجالات . ولكن إذا كان التنويريون الكبار اضطروا إلى المصالحة مع المشروعات التقليدية فى آخر المطاف ، حول بعض النقاط التى لا سبيل إلى نقضها جذريا ، فإن المشروع القومى انتهى إلى ترسيخ وعى تخييلى بالتراث ، وعى لا ينطق معه التراث إلا بما تريده سلطة المشروع القومى ، فى عملية أيديولوجية هى الصورة المنعكسة الموازية للعملية نفسها التى ظلت تمارسها كل المشروعات التقليدية المضادة .

وكان من نتيجة ذلك أن تحول « التراث» من مبرر للتقدم مع الخمسينيات الصاعدة ، إلى واحة للعزاء منذ كارثة العام السابع والستين ، ومع السبعينيات المنحدرة ، حيث لم يؤدِّ انكسار الدولة القومية إلا إلى

ترسيخ الآلية الوظيفية نفسها ، فغدا البحث فى التراث بحثا عن خلاص ، وغدا الاستنطاق المجدد لإنجازات الماضى تعويضا نفسيا عن انكسارات الحاضر . وتوافق البحث عن « **الأصالة** » مع البحث عن « **اشكال قومية** » للإبداع . وانتقل البحث من منطقة الاستلهام إلى التأسيس الذى يعود إلى الأساس الأول لينطلق بما يهواه الحاضر أو بما يكون تبريرا له .

وأغلب الظن أن ما حدث فى الخليج من كارثة لا تقل عن كارثة العام السابع والستين ، سوف يسهم فى دعم هذا المنحى من مقاربة التراث ، ما ظلت استجابتنا إلى الواقع المتغير منقسمة ، بين « الاتباع » و« التبعية » ، وما ظل تعاملنا مع الغرب المنتصر ، والموحدّ ، صورة أخرى من تعاملنا مع عظمة الماضى المنصرم .

— ٨ —

ولكن إذا كانت كارثة العام السابع والستين قد افضت إلى مراجعة النفس ، على مستوى علاقة المفكر بدولة المشروع القومى ، وافضت إلى ظهور مشروعات بديلة ، فإن كارثة حرب الخليج لابد أن تؤدى إلى نوع آخر من المراجعة ، يتوافق مع المراجعة الشاملة التى تحدث فى العالم كله اليوم ، إن أنظمة كثيرة قد تهاوت ، وأنساقا متعددة قد انكسرت . وثم مشروعات عربية (تتسربل برداء الإسلام التخييلى) تعدنا بالخلاص ، وهى أعجز من أن تخلص دولها . أو حتى توفر لها الحماية الذاتية . وإذا كانت «**الراسمالية تجدد نفسها** » ، والاشتراكية تعيد صياغة انساقها ، فلماذا لا يجدد المشروع القومى نفسه ، ويتخلص من سلبياته ويؤسس أحلاما حقيقية عن التقدم المبنى على الحرية والعدل ، والوحدة التى تقوم على الحوار لا الإلزام ، والمستقبل الذى يحققه الإبداع لا الاتباع ، والواقع الذى يجب أن يكون نقطة البداية والنهاية ؟

وإذا كان علينا أن نعيد النظر فى بنية المشروع القومى ، على نحو ما انتهت إليه ، وما ادت إليه من دولة تسلطية ، فإن علينا أن نعيد النظر فى انعكاس هذه البنية على كيفية مقاربتنا التراث أو نظرتنا إليه . وبداية ذلك أن نكف عن التوجه إليه بوصفه « **الأصل الأمثل** » الذى لا بد أن نعود إليه ، لنستمد منه المبرر لما حولنا وما يستجد فى حياتنا . إنه جهد بشرى متغاير الخواص ، متضارب متنافر ، لا يتصف بصفة واحدة ، لأنه إنجاز لحظات متغايرة فى الزمان ، وجماعات متصارعة فى المكان ، فى مراحل متعاقبة من التاريخ . وعندما نضعه فى سياقه التاريخى أو فى مواضعه التاريخية المخالفة لموضعنا ، فإننا نبقى على حضوره المغاير لحضورنا ، ونحفظ لأنفسنا كياننا المستقل عن وجوده ، فنحرره من أوهامنا عنه ، ونتحرر من خوف أن يحكم قيده على رقابنا ، كأنه « شيخ البحر » فى حكايات السندباد .

محمد الفقيه صالح

مرايا .. وزوايا

هاجس

حينما انفلتتْ مِن يدىَّ الطريدةُ
وانقشع الروعُ
قيّدتُ خيلَ الفجاءةِ
ابحرتُ صوبَ الغمامْ
كان صدرى يفورُ
وكان جنونُ التراب يمورُ
وكنتُ افتّشُ عن طلقةٍ لا تناورُ
لكن ماءً على جمرة الخلْقِ حطّ
فلم يُدركِ القوسُ ما تشتهيه السهامْ
أنام وفى القلب إيماضةٌ لا تنلم
فيا أيها الهاجسُ المستريبُ

ترجّل ..

وقلْ : كيف لى أن أُقيمَ العلاقة ما بين وردٍ

تكثّفَ فى الحس حدُّ الخصامْ

وبين اشْتجارٍ تفوح به الأرضُ والريحُ

والشاهدُ المُستضامْ ..

هل اشدُّ الطريدةَ والسهمَ والشجنَ المتطاولَ فى قبضةٍ ،

كيف لى انْ اقيِّدَ فى قفصِ الحرفِ هذا الضِّرامْ ؟

ايها الهاجسُ المستفزُّ

انامُ وفى القلبِ إيماضةٌ لا تنامْ .

إطــراقــة

لعلّها تتكئ الآنَ على مرارتها

وتنتزعُ آهةً من القلب

وتُذيبُها فى إبريق الشّاى

أو لعلّها تتذكرُ الآنَ

اطفالَها الذين أزْهروا فى حديقة الموت

وولَدَها المطعون

على حافّةِ الصمتِ والانفجار

وربما يحدِّثُها الآن أبى

عن نقصِ فحمِ الكوك

وارتفاع سعرِ القصدير
واكتئابِ المسرات
او يحكى لها عن وطنٍ جميل
تموءُ على اطرافه الغنغرينا .
لكنها ..
تضع يدَها على راسِ اخىِ الصغير
ويأخذ شئٌء ما عينيها
إلى أن يفاجئَها الجمرُ بالاحتجاج
والرائحة النَّزِقة .
ولعناتُ ابى المنصبَّةُ كالسِّياط

على الشّاىِ
والشيطان
وسجون الفاشستْ

تلوين

قلبىِ ركنْ
تَقصده اطيارُ العشق
إذا ما جَنَّ صقيعُ العالم
وتباركه الشمس
تُناغيه الزُّهراتْ
حين يُراودُهنُّ .



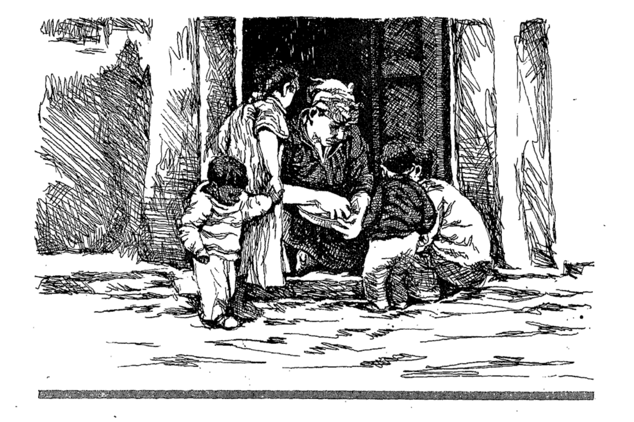
ناجى چورج

عالم مصرى خالص





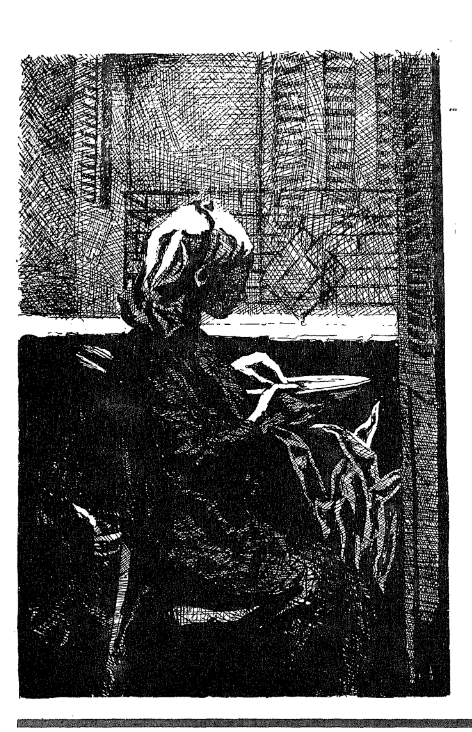












حسن طلب

هذه أيقونات تم إفراغها من رمزيتها الدينية، لا عذراء هنا، ولا هالة مقدسة، ولا ألوان تستقطب الفراغ وتبهظ الروح وهي تضمخ برائحة الجلال.

بدل العذراء، هنا امرأة بسيطة، في بيت بسيط، من شعبي [illegible] بساطة؛ امرأة ليست في لحظة أبدية خارج حدود الزمان والبشر، ولكن في لحظة حميمة من لحظات الحياة اليومية: تقبل طفلا أو تحمله أو [illegible] تلاعبه. تنشر [illegible] أن نتوحد مع هذه المرأة أو هؤلاء النسوة، في تلك اللحظات العادية الحميمة.

بدل الأعلة المقدسة ظلال سوداء كثيفة - تكثف رهبة - تؤطر الأجساد وتكتب الفجوة بخطوط تنطق بجلال

السواد ، ولا يزال الضوء قادرا على أن يقرأ ما تكتبه الظلال .

هذا هو السر إذن ؛ وهنا تكمن الحيوية ومصدر الدفء والألفة :

مكان برزخي يصل عالم الداخل بعالم الخارج ، ولا يضم سوى النساء وأطفالهن . فهل نحن أمام الرحم الكونية الكبيرة ، التي تشير - ولو من بعيد - إلى أولوية الأنثى وحضورها الأسطوري : أمًّا .. زوجة .. صانعة للحياة ؟!

أجل .. وإلا فما الدور الذي يمثله الحضور الدائم للباب والعتبة والشرفة ، إن لم تكن جميعا برازخ نعبر من خلالها من ضيق الرحم إلى سعة العالم وفضائه ، أي إلى ملاء الواقع واحتشاده ؟!

عالم مصري خالص وبسيط ، يقدمه لنا هذا الفنان

الذي اتخذ من الواقع أسطورته، ومن الحياة اليومية ملحمته، عالم نتنشق فيه غبار البسطاء من الأحياء الشعبية، ونشم شيئاً من عبق مختار ونجيب محفوظ، ونستعيد ما ألح عليه تولستوي ووردزورث من التأكيد على فضيلة الوضوح، فالفنان في النهاية ليس سوى إنسان يتحدث إلى الناس، بلغة يفهمها الجميع.

هي واقعية إذن، ولكنها واقعية غنية، طالما أنها لا تقيد العين، بل تستوقفها فحسب، وطالما أنها لا تستنسخ الواقع، بل تعيد خلقه وتختار من تفاصيله لكي تنظمها من جديد في علاقات تخص العين وحدها. وإلا فما هذه الأيدي التي تتضام وتتشابك وتنعقد وتنبسط؟! وما هذا السواد المضيء الذي يخاطب عيوننا ويلمس وجداننا؟!



عـــدلى رزق اللـــــه



لا يدرى المحب فيمن حبه
لايتعين له محبوب
الإمام الشعرانى
« الانوار القدسية »

« بوبيللو* » كوم اثرى تعرف به تُرَب الأقباط فى قرية « الطرانة » Terraneus التى تقع إلى شمال « الخطاطبة » ، مديرية البحيرة ، مركز كفر داود .

وهى فى موقع معمور منذ عصور ما قبل التاريخ ، كانت فى العصور القديمة مركزا لتجارة القوافل بين دلتا النيل والصحراء الليبية .

اشتهرت بملح النطرون الثمين ، وفى العصر الصاوى (الأسرة السادسة والعشرين) كانت مقرا لعبادة إيزيس .

اكتشف فيها نحو ستين مقبرة أثرية وعثر فيها على ٢٠ هيكلا عظميًا مصابة كلها بضربات البلط والسهام .

فى العصور اليونانية ـ الرومانية أصبحت حامية عسكرية ومقراً لعبادة الإله أبوللو (بوبيللو) .

---

* الفصل الأول من رواية بوبيللو التى تصدر قريباً.

١ ــ المعديّــــــة

يالّلي ظلمت الوداد
ورضيت بنار البعاد
أفديك بروحى
صوت الشيخ العفىّ شجىٌّ وبليغ وعميق النبرة .

نحن فى المعدية الحديديّة مسطحة الجوف التى تنزلق على الرياح البحيرى بانسياب هادىء . رائحة الماء فى هذا الصبح العالى نفاذة ، نباتية .

فى طريقنا من الطرانة إلى الغيط الغربى ، وراء « بوبيللو » بين حافتى الصحراء والخضرة الغنية .

أبو للو المغنواتى .. المخلِّص ، لاعب الليرا القديم ، أيستطيع ـ وقد أصبح الآن بوبيللو ، فلاحيا بحيريا ، عبرت به مياه آلاف السنين فى ترعها العكرة حاملة طينا وطمياً وطفاوة الطفيان ـ أن يدرأ عنى الطواعين والخطايا والخطايا السرية ؟

نور الصبح خيِّراً ومدمراً معا ، هل يدحر ما بقى من ليلة لا تبرح ، ظلالا نوجع الجسم الفتى المسحوق فى شهواته غير المنقضية ؟

معنا ، فى المعدية ، جدى ساويرس ، خالتى وديدة وخالتى سارة ، عمى فانوس ، الذى كان يموت فى خالتى سارة حباً ، ولكنه تزوج خالتى وديدة ، والولد برسوم الذى من سنى .

كان معنا أيضا أبونا أندراوس ، عمى جورجى عريف الكنيسة الأعمى ، وخضرة الفلاحة ، وحميدة البرصا .

ولكن كان معنا ، أولاً وأخيراً ، لنده ورحمة ، حوريتين مونقتين ، بؤرة الجماعة وبهجتها تنظران بإعجاب يوشك ان يكون عشقا صريحا لأبيهما وهو يغنى ، صوته الحنون القوى يتهدج مع رقرقة الماء فى الرياح .

أحبهما معا ، لنده ورحمة ، وتسحرنى مفاتن خضرة ، وأنثويتها الفاضحة .

فى داخل هذا المثلث النسوى ، كنت .

عمى سلوانس كان صرافا ، دورته فى المنوفية ، وينام فى استراحات المالية بعد أن يجمع الضرائب من الفلاحين وأصحاب الأرض يلف عليهم ممتطيا حماره المطهم الفخم ، وله مهابة ، لأن نقاءه الخلقى لا تشوبه نقطة سواد واحدة ، وحذقه فى الكتابة والحسابة لايبارى ، وله مكتب فى مصلحة الرسوم المقررة فى شبين الكوم . الآن كان متبسطا وحزينا ، وفى غنائه شجن وفتوة . كان يلم بالطرانة بين الحين والحين ، لم أكد أراه إلا لماما ، زوجته ماتت من سبع سنين ، فترك البلد كأنه يعاقب نفسه على خطيئة لم يقترفها ؛ أم انه لم يقترفها ؟ وترك البنتين فى رعاية أختيه خالتى روزه وخالتى سالومة ، وخضرة التى كانت تخدمهن جميعا تعيش معهن ومع الجواميس والبقر وفحل الثور . تحملهم ، جميعا ، على كفوف الراحة ، فى البيت القديم العالى .

قوى الوجه ، قمحى داكن ، عيناه نفاذتان وغائرتان تحت محجريهما ، وخضراوان . يدان صغيرتان ، واضح أنهما مدربتان ، ورقيقتان بشكل غريب،وكان لهما قدرة على تهدئة صخب المياه فى الرياح جلابيته الجوخ الغالية تضرب إلى لون طحلبى قاتم ، ورصين ، وتنسدل على هيكل جسمه المتين العضل ، وهو جالس بارتياح على دكة المركب الجانبية . يغنى ، ممتلىء القلب .

كان له ابن أخت يدرس فى المعهد الزراعى فى شبين الكوم - هل كان عمى سلوانس ينام عندهم ؟ - ويأتى للطرانة فى المسامحة الصيفية ، كما كنا نأتى من اسكندرية ، لكنه كان أكبر منى بعدة سنين ، والغريب أنه اشقرانى ابيضانى جسيم وطوال ، له حضور وجاذبية ، جلابيته دائما ناصعة زى الفل وجزمته الأستيك دائما لامعة السواد ، كنت أغير منه ، كان المفهوم والمقرر ضمنا انه سيتزوج رحمة بعد أن يأخذ « الدبلون » .

يصدر عن المعدية صوت صرير السلسلة التى تصل بين ضفتى الرياح ، يجذبها المعداوى ، أواصرها مصلوبة تصلصل بصوت خلفى وراء الدندنة الغائبة عنا ، وعن نفسها :

جَنَتْ عليك الليالى
وطال علىّ الأنين
والماضى يخطر ببالى
يخلّى قلبى حزين .

وأما من الناحية الأخرى ، فالسلسلة الحديدية الصدئة مرتخية ، حلقاتها المحمرة غارقة ، من المنتصف ، فى المياه المتقلبة بطمى الفيضان المدوّم ، تتحرك مع حركة المعدية البطيئة الناعمة فى عبورها الذى يجلب إلينا نسمة مائية حلوة تتفتح لها صدورنا ، مرحبة ، فى حر أوائل سبتمبر .

مررنا - ونمر بلا انقضاء - بالكوم العالى صلب الجسم ، على حرف الرياح تراب القرون الناعم وانقاض المشهد الإلهى والأرض الوعرة الخشنة تلمع بالنشع الملحى وفيها شعث من الحلفاء الشائكة التى تجرح العين ، تحرس ترب الأقباط ، أنقاض الصبوات القديمة لم يبق منها إلا شقافة الزجاج الأخضر السميك ، غير جارح ، وشظايا الخزف اللامع عليه النقوش من الأوميجا إلى الابسيلون وعواء الذئاب المهزومة بسهام جالب الطواعين وقاهرها ، حامى الفانين وشافيهم. من لى بأن أعرف نواياك القدسية أو القاتلة ؟ عمى سلوانس الوريث الذى لم يعقب ولداً ، أين الخورس الذى له أن يصاحبك فى عبورك غير المنتهى ؟

أحدق إلى رحمة . لا أستطيع أن أحول عنها عينى ، حتى مع رقابة أبيها القاهمة ، ونظرة جدى ساويرس الصارمة ، صقراً جارحاً وحانياً لم انس - ولا انسى - صفعته الأولى والأخيرة على وجهى منذ اسابيع ، إذ ضبطنى متلبسا ، أجرى وراء لنده فى الزقاق السد الضيق بين بيتنا وبيت عمى أرسانيوس ، فى سورة الاستغمابة المرتجلة فى عز الظهر ، فإذا بى أصطدم بها عن نصف قصد ، وأحس - لحظة واحدة - بطنها المتماسك النابض تحت انتصابى وهى تنهج ، ثم تفلت من بين ذراعى مضرجة الوجه عارثة العينين مبتسمة كأنها بالرغم منها .

لكن رحمة هى التى أحدق إليها الآن مسحورا .
كانت أصغر منى جسما - حتى - وأنحف عودا .

رقيقة ، وجهها طويل خفيف السمرة مسحوب ، ليس فيه دوران اللحم بل نعومة منسابة . هل هى غريقةٌ رحمة فى أمواج حبى البائد الباقى أمواج الليالى ، هذا الوجه المنحوت الشمعى ، شاخص النظرة ، يرودنى فى مياه الأحلام الملحية ، ألم يكن وجه غريقة أخرى فى بحيرة زيوريخ ؟ أم هى غريقة قادمة لا أعرف ، بعد ، غرقها ؟ قلت : الغرق شهادة . أم هو وجه شاعر أحببته وضرب نفسه بالرصاص ، من الحب ، ومات سدى ، من يعود يذكره ؟ وكانت غائرة العينين قليلا ، ونحيلة وصموتا .

على عكس أختها الصغرى البضة المدورة الحنايا ؛ كانت أميل إلى لبس الثياب الطويلة الصاحية داكنة الألوان ، على عكس أختها التى تحب لبس المشجر ، الملون ، حواشى فساتينها مكشكشة ، طويلة صحيح فلا مفر من ذلك ، ولكن واسعة قليلا من تحت ، مما يعطيها انفساحا وانكشافا إلى حد ما .

تكشفت له ظلمة الغيطان ، حيث تكمن الهداهد ، رسل الملك سليمان ، والأشباح . وبدت له السواقى ملفعة بالظلال ، جائمة ، مردة تستريح . ردد الأفق هدير ساقية تدور ، والمياه ترتفع ، وتتساقط ، ومصر تتنفس ، وتعمل فى الليل كما تعمل فى النهار ، مثل شاعر يصوغ أبداً قصيدة خالدة من أحزان قلبه الهادئة .

سألت ستى أماليا عن حكاية رحمة وابن خالتها أسعد ، فقالت لى :

ـ وانت بتسأل ليه ياواد ؟ قال باداخل بين البصلة وقشرتها ... آه ياناري من ولاد آخر زمن ، دى البت مولودة قبل منك باربع سنين يابن سوسن . ياميه من تحت تبن ، ساهى وتحته دواهى صحيح . ياخواتى !

أتجنب النظر إلى خضرة ، متربعة ـ جنب حميدة البرصا ـ على أرض المعدية الحديدية الرطبة ـ لا يصح طبعا أن تجلس على الدكة الخشبية مثل اسيادها ، هل هذا يصح ؟ ـ ذراعها على القفة الكبيرة المغطاة بخرقة نظيفة مغسولة جيدا ، باهتة التلوين ـ ربما كانت فستانا من فساتين لنده القديمة ؟ ـ وتحت جلابيتها السوداء نصف الشفافة تبدو جلابية أخرى ملونة بأزهار حمراء صغيرة وكثيرة ـ هل هى أيضا من فساتين لنده ؟ ـ وطرحتها الشفافة السوداء تنسدل على ظهرها حتى أرض المعدية .

تخفى بيدها الممسكة بطرف الطرحة نصف وجهها الأسمر الصابح . كان فخذاها المدورتان الملفوفتان قد ارتفعتا إلى أعلى قليلاً ، فى تربعها على الأرض المنداة قليلاً ، تحتنا .

ادخلت ساقيها وطوتهما تحتها فبانت لوركيها استدارة وبضاضة خاصة ، حتى من تحت الجلاليب التى التفت عليهما بإحكام ووثاقة فى هذه الجلسة التى ليس فيها ادنى نية واعية للإثارة ، ولكنها ـ لذلك ـ مثيرة جدا . لا أريد أن أنظر إليها ، لكنى لا أستطيع أن أنساها .

مأنذا أعبر من ضفة إلى أخرى ، دائما ، بلا بدء ولا انتهاء ، وعلى فمى قرص المليم الأحمر البرونزى الكبير ، يغلقه ، أجرة المعداوى .

المعداوى خشن الوجه ، أخرس ، لا غمْض لعينيه ، له مأوى خفىّ على الضفة الأخرى .

أسعى دائبا إلى قاتل التنين ، أحمل عنه كفارة خطيئة ، فى منفى مقيم ، فى أرض الثلج الشمالية ، أقصى أقاصى المعمورة ومعه وعلى رغم كل نسوان الشبق والثمل والشهوة أريد النظام والعقل والعدل والموسيقى .

لن أصل قط ، لن ادفع الأجرة ، دائماً بين شطين . أعرف هذا ، ألا أعرفه ؟

فى داخل هذا المثلث النسوى كانت الأغنية تهز قلبى الطازج الغرير .

أما فى الطرانة فقد صنعت ، على يدى ، من صبغة هدوم وجدتها ، مسحوقا ناعما ، فى بيت ستى أماليا ، حبراً أحمر فاتح اللون .

وعلى ورق نصف شفاف رمادى قليلاً ـ كان الورق عزيزاً علىّ وصعب المنال فى ثانى سنوات الحرب ، ومازلت

حتى الآن أكنز الورق الأبيض والمسطر كما يكنز الجوعان ارغفة خبز لن يأكلها قط - وبالريشة الخشبية السوداء أم سن نحاسى رفيع ، وبلغة الصبا وبسذاجة لا اعتذار عنها ، ولا برء منها ، كنت أكتب على الطبلية ، متربعا على الشلته .

قبل أن نخرج من الطرانة مباشرة ، ونحن نستعد لركوب الحمير حتى نقطة المعدية فى الرياح ، وصل البوسطجى - عريان أفندى - إلى الساحة الصغيرة أمام بيت جدى ساويرس ، تحت الجميزة الضخمة .

منديله المحلاوى ، مربع التشكيلات الزرق الباهتة ، غير نظيف تماما ومندى الحواف من العرق تحت طربوشه .

نشط وعفى مع أنه ناحل ضاو فى رفع الإبرة ، صفق بيديه قبل أن ينزل تماماً من على حماره الميرى الأبيض العالى ، وهو يهتف :

- عمى ساويرس . بوسطا .. اااه ! يا صباح الخير على أصحاب الكرم والخير .. يابت يا خضره ادينى شوية اللومية أُمال يا بت أبل ريقى يابت .. !

وهو ينظر إليها نظرة شبق صريح ، ويسلمها البوسطة .

لم يكن فى البريد إلا الاهرام - اشتراك - يجيئنا كل يوم بالمستعجلة التى تصل إلى محطة كفر داود ومكتب بريدها فى تمام الثامنة صباحا ، ومجلة « الاثنين والدنيا » ، تصل منها نسخة يرسلها أبى من اسكندرية ، كل حين ومين ، حسب التساهيل .

ومنها استاثر بى ، من وسط اشياء ساحرة كثيرة ، مجهولة ، أن ملكة الاستعراض المسرحى بديعة مصابنى تقدم من يوم السبت ٣٠ نوفمبر ١٩٤٠ فى كازينو أوبرا بميدان ابراهيم تليفون ٤٤٨١٤ الاستعراض الموسيقى الثانى : « ساعتين حظ » ٧ مناظر حافلة بالمفاجآت المبتكرة تأليف الأستاذ الروائى المعروف ابو السعود الأبيارى وتلحين الموسيقار المجدد الأستاذ فريد غصن وميزانسين الرقص للبروفسور إيزاك ديكسون ويشترك فى التمثيل الراقصة العالمية تحية كاريوكا والمنولوجست المحبوب إسماعيل ياسين مطعم من الدرجة الأولى بار أمريكانى موزيكهول .

فى تراب الطرانة وجفائها وخضرتها الخام كان ذلك مغويا .

لم أكن أعرف بالضبط الموزيكهول .

لماذا تصورته إذن ساحة فسيحة خاوية تقريبا ، مبلطة ببلاط صقيل ، وفيه بيانو عريض جدا على منصة عالية جدا ، وراقصات مثل اللاتى فتنتنى صورهن فى المجلات - لم أكن قد رأيتهن فى السينما بعد - مثل التى أثارتنى ، وتجسدت لى ، وساورتنى بها لذات الصبا الأولى ، وهاجمنى بها القذف البرىء شبه الطفولى ، فى العدد ٢١١ من مجلة « الاثنين » نفسها ، قبل الحرب بقليل ، سنتين ، يمكن ؟ اسمها سعاد فهمى بفرقة بيا بكازينومونت كارلو ، ومع اننى اسكندرانى فلم اكن قد عرفت من هذا الكازينو إلا لافتة على الكورنيش عندما مررت به ، ويدى فى يد أمى ، فى طريقنا إلى حمام الستات ، فى الشاطبى ، يوم الأربعاء .

النار تدور فى عينيه الذابلتين ، والكلمات ترتعش على شفتيه الجافتين ، لكنه لم يلق عليها نظرة ، وسار فى بطء ، ثم أزاح الستار عن نافذة شرفته التى احتضنتها أفنان الكرمة المتدلية كما تحتضن أم محزونة طفلتها الحبيبة

إلى قلبها ، وعطرتها أنفاس الأزاهر البيضاء ، والهبها الأرج الدافىء المثقل المتساقط من شجرة التوت العملاقة ، كأن هذا الدفء يسود ضريحا تتوقد فيه شموع .

سعاد فهمى تلتف بفستان مفتوح من تحت الإبطين فتحته واسعة ، يبدو منها جانب من ثديها الرشيق ، وتنزل الفتحة حتى منتصف خصرها . ويدور نسيج الفستان المنسدل ملتصقا بخصرها وبطنها وفخذيها ، سابغا حتى ساقيها ، مشقوقاً من جانبه ، حتى يصل إلى الأرض فى طيات موجية ، والحزام القماش المضفور ، لامعا يحصر خصرها ، وهى تمسك بطرف منه ، وثيقاً محكما على أعلى البطن ، تحجزه بإصبعها الإبهام بينما تفرد يدها على بطنها ، مصبوغة أظافرها بظل قاتم ، كانت الصورة بالروتوغرافور الذى تستخدمه دار الهلال ، بين الرمادى والرصاصى الذى به نغمة الأزرق الشاحب ، وكانت ترفع ذراعها العارية من فوق نهديها الصغيرين ، وعيناها فيهما نظرة غواية مستميتة ، شعرها وحف ثقيل يسقط على جبهتها الضيقة فى نصف دائرة أثيثة التكوين وينسدل حتى كتفيها العاريتين .

لم أصنع غراما قط ـ فى حقيقة الأمر ـ إلا مع خيالات جسدانية .

حتى فى عز التجسد والأرضية ، كن تخييلات .

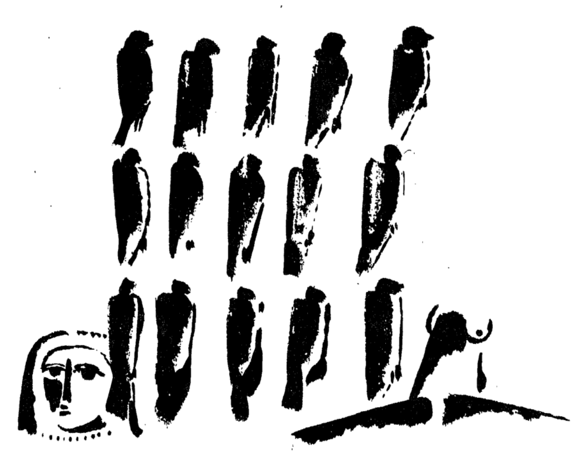
أما صواعق الحب والعشق التى انقضت على ـ كما يقال ـ فقد ضربتنى ثلاثا . لم أكن أملك لها رداً ، وارتجفت الحراشيف بالشحنة المهلكة ، وصلصلت دروع الحية العظيمة التنين ، بلا جدوى .

لم أكن قد ذهبت إلى مصر ـ القاهرة الا مرة واحدة أذكرها ، من سنين ، وكنت صغيراً جدا ، زرنا المعرض الصناعى الزراعى ، يمكن من ثمانى سنوات ، يعنى سنة ١٩٣٢ ؟ وذهبنا إلى بيت قريبنا الكمسارى جنب خط السكة الحديد ، تحت مطر أحال الحارة الضيقة إلى ممر موحل مستحيل ، وبيتنا عند عمتى ديماريس فى شبرا واستيقظت يومها فى الفجر على صوت أذان لم يطرق مسامعى قبلها ولا بعدها أعذب منه ولا أشجى ، فى سكينة الفجر الساجى كان ثم سلام لا يمكن وصفه ، لا ينتهى جمال ترداده ، مازالت دعوة المؤذن يومها إلى حى على الصلاة ، والشهادتان ، بترنيم عميق الإيمان ، لها كلها أصداء باقية لا تبارح جنبات روحى التى لم ترتوِ قط ، ولا تفرغ أشواقها .

ياه .. !

بدت له من الشرفة تربة مصر الغامضة الحارة ، وقد تدثرت بغلالة ليلية شفافة .

رأى النجوم المتألقة كنيران صغيرة مشبوبة فى السماء الزرقاء ينعكس وهجها على مياه النيل المنحدر فى جلال وهو يغنى مهمهماً بأنغام قديمة متآلفة الألحان واللغات ، وعلى ضفافه كانت عرائس المياه تتمدد فى تلك الليلة الصيفية ، ملتفات بضوء النجوم ، هامسات بأحاديث الأساطير التى تتجدد أبدا ولا تموت . عذارى الليل المرهوبات اللاتى يضطجعن على الشاطىء فى ليلهن الأبدى ، بشعورهن السوداء المتناثرة ، وعيونهن العميقة الساجية يغرين من قادهُ القدر إلى أذرعهن ، فيرتمى بين أحضانهن الناعمة ، ولكن لكى يغصن به إلى الأعماق ، ويخرجن ، وحدهن ، داميات الشفاه ، ملتهبات الأعين بنارٍ مثلوجة .



أما فى الصباح ، بعد فطور الفول البيتى المدمس ، بالزبدة ، وعيش البتاو الطازة ، والشاى باللبن فى الكوب الزجاجى مخضر اللون قليلا ، فقد كانت زيارتى لبيت رحمة ولنده يعنى بيت خالتى سالومة وخالتى روزه ، طبعاً ، شبه يومية ، أو مرتين فى اليوم أحيانا .

كان بيتهم من البيوت القلائل ، فى الطرانة ، التى من دورين . فى آخر زقاق ضيق ، متلو ، ينتهى فجاة بحائط سد ، ترابه الناعم يعلق بقدمى العاريتين فى الشبشب الرفيع ـ من كان الذى يهتم بلبس الجزمة فى القرية ، على الصبح ؟ ألم تنته أيام المدرسة ، والحفلطه ؟ ، الجلابية أو البيجاما المخططة فيها كل الخير والبركة ـ وكنت أحاذر أن تغوص رجلى فى أقراص الروث الطرية المدورة ، أعرف أن خضرة سوف تجمعها لتصنع منها الجلة الجافة التى أرى صفوفاً منها فوق سطح البيت .

مدخل البيت ـ بين حائط الزريبة وجدار الحد المصمت المبنى من الطوب النىء ـ مسقوف وضيق ومظلم من وراء الباب الخشبى العتيق ـ ذى السقاطة الخشبية أيضا ـ الذى يرتفع بفعل حبل يشد من فوق ، من الدور العلوى ، لينفتح الباب ، ثم تعود السقاطة فتستقر فى تجويف معد من الناحية الجوّانية للباب . وقد غادرت البهائم كن



الزريبة من الصبح البدرى ، لكن رائحتها مازالت كثيفة وراكدة تفغم الحس ، لا تنجاب ليل نهار .

عندما دخلت ، كانت خضرة تكنس الزريبة بسباطة نخل خشنة السعف ، مربوطة بشمروخ سنط مسوى واضح العقد .

فى جلابية الشغل السوداء الباهتة الملطخة ، شق طولى مفتوح على جنب ، ينزل حتى تحت خصرها ، يلوح منه قميص داخلى بلون فزدقى كالح ، خشن النسيج ، وثدييها الصبى الأسمر يفلت منه ، يهتز- وهى تشتغل - متماسكا وغضا ، منعشا بشكل مدهش ، تحت الثياب غير النظيفة ، دون أن تلقى ادنى اهتمام إلى نظرتى النهمة الخجول معا .

بنتها الصغيرة تلعب بكوز ذرة ناشف نصفه قد عرى من حبوبه الجافة ، لفت رأسها بخرقة داكنة يبدو من تحتها شعرها الأشقرانى الملبد ، نظرت إلى بعينين واسعتين خضراوين ، متسائلتين وكأنهما غزلتان ، بلا خجل .

أما آخر أولادها فقد كان يلتصق بساقى أمه وهى تكنس ، يتدأدأ وهو يشد جلابيتها ، ليس عليه إلاقميص قصير يكشف عن قضيبه الصغير ، وخصيتيه البريئتين ، وساقيه المقوستين قليلا .

- ياواد خش جوه اختشى يوه .. يابت حطى عليه هدمة ، يادى العيبة ، يالهوى !

ولكنه ينظر إلى وقحا بوقاحة الحياة الطفولية الجديدة المنطلقة من سخونة الروث ، وجسدانية الجاموس الجسيمة ، وحنين الأرض الذى بلا تورع ولا وعى تقريبا يتحدى الحبسة وزمتة الحيطان .

وكانت سائر البنات سارحات فى الحوش ، تحت النخلة ، وأمام البيت فى الوسعاية المحجوبة عن الطريق ؛ فهل رأيت فى ركن الزريبة ظلال رجال كثيرين ؟ أم رأيت رجلاً واحدا ، وكأنه كثيرون ؟ أسعد الأشقرانى أم عمى سلوانس بعينيه الخضراوين الثاقبتين تشعلان ظلال الكن ؟ رجلها حجازى أم ظل الواد لافندى الاسكندرانى ابن عم قلدس الصعيدى ، القادم من راغب باشا ، والذى يموت حباً فى الحوريتين لنده ورحمة ، ويتلظى بنيران شهوة جارفة ؟ فهل ظلال الرجال دائما تترصدنى وتتربص بنسوانى ؛ لا بل كان هناك ، رأيته فى عتمة الصبح .

كنت أعرف أن حجازى زوجها ، الأجرى ، يشتغل يوماً ويبطل أياما ، ويسافر بالشهور مع التراحيل فى مواسم الشغل ، لكنها تحبل كل عام .

وعندما يقعد فى البلد كان يأخذ البهائم أحيانا للمرعى على الترع أو الرياح أو جسر البحر الكبير .

وكانت تلك شغلة الصبيان - أو حتى البنات الصغيرات - لكن الحاجة وحش . وكان للرجل وجه وحش وضحية معا ، خشن مجدور جاف كفرع جميز عتيق وفيه أيضا نضارته المحجوزة . رأيته مرة يكسح الزريبة ويخرج منها طبقات قديمة جافة من مخلفات البهائم يعجنها بالروث الطازج ثم يقرصها - كالنسوان - ويفرشها فى الحوش تحت النخلة ليصنع منها الجلة ، وكان يلبس خيشة متصلبة من القذر ، على اللحم .

وكان هو وخضره ، ووليدها الأخير ، والبنات الخمس - فى وش العدو - ينامون جميعا مع البهائم ، فى ركن الزريبة ، أهو منه حرس ، ومنه ونس ، ولهم على أى حال ، من الخيرنصيب !

- عوافى ياخضرة .

- يعافيك ياسيدنا لفندى ياخويا ، ويجعل لك فى كل خطوة سلامة .

رفع رأسه إلى السماء فرأى النجوم الأبدية الدقيقة تلتف بالقمر الشاحب الصغير الذى اكتسى بسحابة بيضاء شفافة .

النجوم انقاض قصر أبيض تبددت بقاياه وتشتت حطامه حول بحيرة نصف مستديرة من فضة هادئة . رأى السحب الجميلة تسرى فى صمت إلى أرض خرافية مجهولة ، أشرعة حالمة تحمل فى قواربها أبناء آلهة ، هاجعين ، أبناء خنسو أبوللو ، وبناته القمريات الشموس .

لفحت وجهه الملتهب نسمات ريح دافئة عبقت حواشيها بشذى زهر برى تهب من ناحية المقبرة ، حيث تظلل الأشجار أشباح القبور ، حيث تتأوه العظام المفتتة ، تحت السنط والنخيل العقيم ، حيث تضرب جذور النبق والجميز فى التربة خلال عيون الجماجم المظلمة التى تحدق بلا غمض فى ليلها الأبدى ، حيث سيقان أشجار التوت والمانجة تخترق الهياكل فى التراب ، لكى تحمل الأوراق الغضة ، مشرقة متفتحة ، فى نور السماء .

ناديت من تحت :

- خالتى روزه . خالتى سالومة ..

لم تكن إحداهما خالتى على الحقيقة ، بل هما أقرب إلى خالات أمى ، كان ابن عمهما حنا بيه الذى يعيش فى شارع جانبى من الرصافة فى اسكندرية ، وتحرص أمى على أن تعطيه حقه من فطير الملاك ميخائيل الذى تصنعه لى فى عيده ، وله ابن على اسمى أيضا ، أكبر منى كثيراً وعمّر طويلا وكان شاعراً عموديا نص لبة نال حظا من الشهرة .

جامنى الصوت المشروخ الرفيع :

- إطلع يابنى .. إطلع ياضناى .. يا لنده .. يارحمة ... شوفى ابن خالتك ، افتحى المندرة البحرى .

كانت خالتى روزه وخالتى سالومه توأمين مصنوعتين على قالب واحد . لم أرهما قط - حتى فى عز الصيف - إلا بالثوب الأسود السابغ تدور على صدره سفرة ملفلفة من قماش حريرى لامع بالياقة العالية المقفلة التى تضم ، بإحكام ، العنق المجعد الضاوى ، عنق ديك رومى مخضرم ، وبالحذاء الأسود الرجالى واطىء الكعب



صيفا ، ويكعب كباية له أزرار جلدية مدورة متلاحقة على الساق الرفيعة شتاء ، وبالشراب ذى القماش الثقيل صيفاً وشتاء . أما فى أيام البرد فى آخر سبتمبر ، فقد رأيتهما تزوران ستى أماليا بالبالطو الأسود الحرير ـ التاريخى ـ على الفستان .

لم يكن يبدو لهما صدر أو عجز ، كانا مسطحتين قائمتى العود بصلابة ، ناحلتين بجفاف .

وكان بخلهما يضرب به المثل ف الطرانة كلها ، بالفعل .

— يوه إياك حتعمل زى ست روزه مش لادد عليها حتى كباية الشاى .. !

— زى الست سالومه قولح دره ناشف مايبزش اللوميه ..!

وكانوا يحكون عن كنز من الجنيهات الذهب الحميدى والإنجليزى والورق الكبير أبو مدنة ، كأنه مناديل خضراء . خبيئة مدفوسة فى كوة مموهة بالطوب النىء تحت السرير الحديدى ذى الأعمدة العالية ، أو يقال إنها فى المصطبة الطينية فى الدور الفوقانى ، فى المندرة الأخرى التى لا تفتح لأحد قط ، تحت أكداس المراتب القطن والألحفة والأكلمة السيوطى ، وتحت النافذة القبلية المقفلة دائما ، ذات القاعدة العريضة التى وضعت عليها كتب الترانيم وتعلم اللغة القبطية وألف ليلة وليلة بأجزائها الأربعة منزوعة الأغلفة وجزء واحد من كتاب « الأغانى » المطبوع بالحجر ورقه قد اصفر وجف ويوشك أن يتهشم من فرط هشاشته .

كان الباب لا يفتح أبدا ، بعد أذان العشاء الذى يأتى من بعيد ، من الجامع المطل على الرياح البحيرى .

خضرة ، وحجازى إذا كان فى البلد ، وأولادهما ينامون من العشا ويصحون من النجمة ، والخالتان كالديدبان ، حداتان رابضتان .

أما لنده ورحمة فقد كانتا تبيتان عندنا ـ يعنى فى بيت جدى ساويرس ـ اذا عزمتا على السهر أو العشاء معنا ـ بعد أن تأخذا الإذن اللازم بطبيعة الحال ـ وخاصة فى هذه الأيام ، عندما كانت خالتى وبيدة مخطوبة لعمى فانوس ، وبنات العائلة والستات والقريبات والجارات يعقدن حلقات الغناء الفلاحى والطبل البلدى المرتجل ، على مصطبة بيتنا المكشوفة ، فى نور الشعلات الحمراء



المتراقصة فى كيزان الصفيح المعمولة مصابيح والتى كنا نسميها « الشيخ على » .

أى إصرار عنيد يدفعنى فى وسط مثاليات الحب الخجول المكبوت ، واضطرابات القلب وإحباطات التقاليد الفلاحى والعادات القاسية ، وعصفات الشهوة الخفية ، وعلى نور « الشيخ على » المتهافت المهتز ، ان أواصل الكتابة بالحبر الأحمر الفاتح مقتعداً الشلتة الناشفة ، مسنداً الورق الخفيف نصف الرمادى على مهاد من صفحات « الأهرام » القديمة ، مفروش على خشب الطبلية .

سرت فى جسده رجفة .

إنه فى ريف مصر ، فى كهف أحلامه ، فى مثوى آلهته ، فى موطن السحر والخرافة والأشباح ، فى مهد الضنك والكد والحياة دائما على شفا الموت .

ترك النسيم الدافىء يهب من الشرفة المفتوحة ، واستند بظهره إلى الجدار ، وهو ينظر إلى معبده .

صامتا يتعبد .

قال : أما زال فى أحد أركان روحك ؛ هذا الفتى الموجوع الساذج ؟ أما زلت ترعاه ، حتى ؟

الا تريده أن يموت ، هو وشعره الغرير الذى لا يساوى ، فى سوق الشعر ، بصلة ؟ الا تريده أن يعبر ؟

قال : العله قد تم تحنيطه ؟ من وراء قناع مكشوف للعيان ؟ فهل جمجمته ملفوفة باكفان الكتان المهتوكة ، لم يبق منها إلا القليل من حبات الزجاج اللامع ، او المنطفىء ؟ حبات من ملح النطرون ؟

قال : بل حى ينبض ، برغمك او رضاك ، سيان .

قال : مدفون تحت تراب الكلمات .

فـــوزى كـــريم

ثـــلاث قصــائد

السّديم

كالسّديم ، أحوّم من زمن فوق غَمْر من الأسئلهْ
واثير بنبضى تجاعيدها الموصلهْ
دون أن استعيد صدى غير ملح ،
وصدى صرخة لغريق .
ولأنى نذير
أحيط نهايات قرنى بصوتى الملحّ
ولأنى جريح
ولا أطأ الأرض إلا بجرحى
فلصوتى مزايا الدماء !
هو يمضى إلى المنْحدرْ

ذاهلاً عن تسارع نبضى .
كيف أكشفُ عن سطوةٍ فيه ، عن خطواتِ القدرْ ؟
والوّثُ مرآته بالدخان .
كيف
إنى أحّومُ فى زمن فوقَ غمْرٍ من الأسئله
كالسديم ، وأنبشُ تربتها الموحلةْ
وأقيمُ احَتجاجِى .

الغـــراب

حينَ يصحو الذبابُ على الوجهِ
والشمسُ تبدأ دورتَها
والنخيلُ يضجُّ برائحةِ الطّلْع ،
أحملُ كرّاستِى لمياه النَّهَرْ .
فهناكَ يحلُّ الغرابُ ،
على صخرةٍ حيثُ أجلسُ ،
يمهلنِى زمناً ثم يُلقى السؤالْ :
« هل تظلّ الحياةُ

كبيتٍ من الطين تحتَ المطرْ
طيِّبَ الرائحه
وسريعَ الزوالْ ،
ثمَّ قلْ لى ،
ولو أنها قلعةٌ من حجرْ
حيثُ تضربُ أبوابها الريحُ
والنَّسرُ يسكنُ أبراجها ،
... هل تظل الحياه ... ؟ ! »
كنت أرقب عينيه لا تطرفان ،
مثل ثقبين بينى وبين المكان .
كيف لى أن أغادر ،
أن أستعيد الأثرْ :
الذباب ورائحة الطلع ؟ !
يأتى المطر
قطرة
قطرة ..
ويُلاشى كلينا .

القصيـــدة

منذ عشرين عاما

وأنا أتأمل ظلاً يقارب بين الكلام وبين الحجارةْ

حيث تبدو القصيدة من هيئة امرأة فى رخامْ

تتوسط حقلاً

وتكشف للشمس عن فتنة فى الخطوط وفى الإستدارةْ .

كلما أورثتنى الطبيعة حكمتها

صرت أصغى لقلب الظلامْ :

فى شراع غريب يطل على ساحلى .

فى مخالب خاطفة فوق صدغىَّ

فى الرائحةْ

تتفشى سريعاً مع اللمسة الجارحه !

ولذا اترقب فى حقل أغنيتى كيف يبدو الرخام

أول الليل ظلاً لمعنى

ثم يبدأ دفء العظام

فى مفاصله ، واحتمال الكلام .

لندن

محمود أمين العالم

الاغتراب فى المكان الضد

قراءة فى رواية

«شطح المدينة» لجمال الغيطانى

تبدأ رواية « شطح المدينة » وكأنها امتداد واستمرار لمسيرة سابقة لم تتوقف ، وإنما تتواصل فى هذا الموقع الجديد . فليس ثمة لحظة بدء مطلقة ، وإنما البدء هو مجرد وصول ومواصلة . ولهذا فلفة الرواية لا تبدأ بحرف أو باسم أو بفعل ، وإنما بنقطتين أفقيتين هكذا [..] يعبران عن هذا التواصل . بهذا يبدأ فصلها الأول ، وبهذا تبدأ كل فصولها بعد ذلك بهاتين النقطتين الأفقيتين ، بل بهذا تنتهى الرواية كذلك ، إذا كانت لها نهاية ، بهاتين النقطتين الأفقيتين . فالرواية فى الحقيقة تنتهى بتساؤل ملح يبحث عن إجابة ، عن مشروع ، بهاتين النقطتين المفتوحتين على أفق مجهول .

على أننا لا نستشعر هذا الامتداد والاستمرار فى مفتتح الرواية ومفتتح كل فصل من فصولها ، ومع نهايتها المفتوحة فحسب ، بل نستشعره كذلك طوال الرواية ، بالتواجد الدائم فى الحاضر والحركة المتصلة فيه . ونحن نعيش فى هذه الرواية لا تتابع واقعا مضى وإنما نعيش حاضرا يقع باستمرار . فالفعل المسيطر على الرواية كلها هو فعل المضارعة ، الفعل المضارع الذى يعبر عن الحضور المستمر ، اللهم إلا إذا جاءت لحظة فى الرواية ، فى قلب هذا الحضور ، لتقص علينا حكاية من حكايات الماضى ، لتواصل الرواية بعد ذلك حضورها الآنى الذى لا ينقطع .

على أن هذا الحاضر نفسه قد يصبح أحيانا ــ وفى لحظة تحققه ــ ماضيا دون أن يتوقف عن أن يكون حاضرا ! وذلك عندما يحدثنا السارد أو راوية الرواية فى هذه اللحظة المحددة عما يحدث بعد ذلك من ردود فعل لهذه اللحظة الحاضرة . إن الإشارة إلى المستقبل تحيل الحاضر ماضيا وهو لا يزال حاضرا معاشا ! ففى وصف السارد لجلسة مناقشة فى الرواية على نحو يؤكد زمنها الحاضر الآنى ، لا يلبث أن ينتقل إلى ما صدر وما كتب

وما أشيع بعد ذلك من تعليقات على ما جرى فى هذه الجلسة : « ما جرى فى القاعة صار موضوعا للجدل ، تخطى حدود الجامعة والمدينة والبلاد كلها » (ص ١٢١) ، ويسوق أمثلة عديدة على ذلك ليعود بعد هذه الصيرورة المستقبلية إلى لحظة الحضور ، وفعل الحضور فى الجلسة ، وهكذا ننتقل إلى مستقبل ونحن فى لحظة حاضرة مما يجعل منها لحظة ماضية رغم حضورها الآنى !

على أن لحظة الحضور المتصل لا تتحقق بأفعال المضارعة فحسب وإنما تتحقق كذلك بالجمل الإسمية التى تصف ما هو قائم ، هنا والآن ، أو ما هو شائع سائد . ففى الرواية منذ البداية حتى النهاية ، نحن هنا والآن ، نعيش لحظاتها وآناتها فى حالة حضور دائم كأنما نقرأ سيناريو فيلم لا فصول كتاب . يبدأ الفصل الأول هكذا : « .. وسن للحيطات مثل توقف القطار مباشرة » ويبدأ الفصل الثانى بهذه الجملة « .. الموضوع خلافى محسوم » ويبدأ الفصل الثالث هكذا « .. بداية يجب القول أن ما يبدو اليوم طريفا غرائبيا .. الخ » وهكذا أغلب مداخل الفصول بل أغلب فقرات الرواية .

ولا تشكل هذه الحضرة الزمانية التى تسبغها على الرواية أفعال المضارعة والجمل الاسمية مجرد ظاهرة نحوية فى بنية الرواية ، وإنما هى عنصر أساسّى من عناصر تشكيل الدلالة العامة للرواية كما سوف نرى .

على أن هذه الحضرة الزمانية المتصلة هى فى الوقت نفسه حضرة مكانية تكثفها وتكرسها هذه الحضرة الزمانية . بل لعل هذه الرواية أن تكون رواية مكان لارواية فى مكان وإن تكن رواية مكان ذى دلالة معنية . فهى ليست رواية فى مكان حيث تجرى أحداثها وشخصياتها ، أى فى مدينة كما جاء فى عنوان الرواية ، وإنما هى رواية مكان بمعنى أن ثمة علاقة حميمة خاصة بينها وبين هذا المكان الذى يكاد يشكل دلالتها لامجرد حدود حركتها . حقا ، إن كل رواية — بغير استثناء — إنما تقع فى مكان ، ولكن تختلف العلاقة بالمكان من رواية لأخرى . فقد يكون المكان مجرد إطار عام ، مجرد مسرح تتحرك عليه وفيه أحداث الرواية وشخصياتها . وقد يكون فضاء خارجيا ، ولكنه فضاء يقوم بينه وبين أحداث الرواية وأشخاصها تجاوب وانعكاس انفعالى متبادل . إلا أننا فى هذه الرواية نجد المكان متداخلا حميما مع بنية الرواية ، لا يشكل التضاريس الخارجية لأحداثها وشخصياتها فحسب ، وإنما هو جسدها النابض الذى تنبثق فيه ومنه دلالتها العميقة ، مما يذكرنا بالكتاب الجميل الذى كتبه الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار عن الدلالات الجمالية للمكان . حقا ، قد نجد هذه العلاقة الحميمة بالمكان فى بعض روايات عربية أخرى وخاصة فى كتابات نجيب محفوظ ويحيى حقى وعبد الرحمن منيف وحنا مينا وادوار الخراط والطاهر وطار وصنع الله ابراهيم وفتحى غانم وعبد الحكيم قاسم وجمال الغيطانى نفسه ، إلا أننا فى هذه الرواية الجديدة لجمال الغيطانى نجد مستوى فنيا ودلاليا للمكان ذا خصوصية فريدة فى الرواية العربية .

بل يكاد المكان أن يكون الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية . فالمكان فيها رغم محسوسيته وتفاصيل أنحائه وظواهره وخوافيه وأبعاده المختلفة ، ليس هو المكان المساحة أو المسافة أو الفراغ أو مجرد الفضاء الذى يتكدس بالأشياء والبشر ؛ وإنما هو — أساسا — المكان الدلالة ، القيمة ، الرمز . فمنذ اللحظة الأولى ، والأسطر الأولى للرواية ، لوصولنا إلى هذا المكان ، نستشعر

إحساسا بالحذر والقلق والتوجس والغربة ، نستشعر أنه ليس مجرد المكان الآخر ، أو المكان المختلف المستهدف من هذه الرحلة ، إليه ، بل هو المكان الضد ، المكان المعادى ، رغم أن صاحبنا القادم إليه جاء بدلا عن صديق له كان مدعوا من جامعة هذه المدينة ، للمشاركة فى سبعة أيام من الاحتفالات بمناسبة مرور تسع قرون على إنشاء هذه الجامعة . فمنذ اللحظة الأولى نعرف بأمر « رواج اللصوص فى هذه المدينة واستهدافهم للغرباء وخاصة القادمين من الشرق » ص ٧ . وقد تكون السرقة المادية هنا فى البداية أبسط ما تعنيه الدلالة المعنوية العميقة للسرقة فى هذه الرواية ، والتى ستكون سببا فى وصول الرواية إلى مأزقها الدرامى فى النهاية .

ومنذ اللحظة الأولى يتولد انطباع لدى صاحبنا القادم إليها ، وهو الشخصية المحورية والوحيدة التى تتحرك بها الرواية،برسوخ كامن ، وأيام عديدة مندثرة ، وبرائحة خفية ، وبأن قومها متباعدون ، وأن اليقين فيها معدوم والأسباب منفية [ص ٨]

ومنذ اللحظات الأولى يتبين صاحبنا تناقضا صارخا بين الظاهر والباطن ، بين الخارج والداخل فى مبنى الفندق الذى ينزل فيه . فالواجهة قديمة عتيقة ، ثلاثة طوابق فقط ، أما داخل المبنى فحديث جداً يتألف من ستة طوابق (ص ١٠)

وعندما يزداد توغلنا فى « الرواية ــ المكان » ، سنجد أن بعض شوارعها وأبنيتها تغير فجأة من مواقعها وأشكالها ، بل قد تختفى وتزول أحيانا كما تختفى وتتبدل بعض الشخصيات بشكل شبه سحرى .

وفى مواجهة هذه الانطباعات الأولى فى البداية ، من إحساس بالغربة والخطر وفقدان الأمان والألفة فضلا عن المفارقة بين الظاهر والباطن وتبدل الثوابت بل اختفائها أحيانا فى مرحلة متأخرة من التواجد فى المدينة ، تنبثق فى نفس صاحبنا ذكرى موازية من ذكريات مكان مناقض تماما لهذا المكان يفيض فى نفسه بالألفة والأنس والطمأنينة : مآذن مسجد محمد على فوق القلعة ، الروائح المنبثقة من سوق الخضار ، مقهى التجارة فى مدينته البعيدة (ص ٩) ولكن سرعان وماتفيض نفسه كذلك ببعض ذكريات أخرى قد تتلاقى مع بعض انطباعاته الأولى فى هذا المكان الضد : السجن والتعذيب بتهمة قلب نظام الحكم ، الحوار همسا معظم الوقت مع أصحابه فى مقهى قرب مسجد الإمام الحسين . (ص ١٠ ــ ١١) .

على أنه من مجمل هذه الذكريات على اختلافها تتحدد وتتجسد بعض ملامح الخصوصية الذاتية لصاحبنا التى يتسلح بها فى مواجهة هذا المكان الضد . ولكنه لا يتسلح فقط بخصوصيته الذاتية ذات الطابع المعنوى التى تؤججها هذه الذكريات ، وإنما يتسلح كذلك بحافظة نقوده وبما هو أهم من حافظة نقوده الا وهو جواز سفره . فجواز سفره هو التجسيد العينى المادى لهويته . ولهذا عندما يدخل غرفته فى الفندق يضع جواز سفره وحافظة نقوده « تحت الوسادة التى سيسند إليها رأسه » « ويأخذ فى ترتيب حاجاته ليضفى خصوصيته على الغرفة المشاع » ص ١٠ .

وهكذا بالحرص الدائم على هويته وخصوصيته ، فضلا عن التوجس والحذر والإحساس بالخطر وانعدام الألفة ، نكاد نستشعر منذ البداية للمصير الفاجع الذى يتوعد ويتهدد رحلته إلى قلب هذه المدينة الضد .

فأى مدينة هى ؟ إنه يكاد يصرح لنا باسم المدينة

القادم منها ، بما يحدده لنا من بعض معالمها . إنها القاهرة بغير شك ، عاصمة وطنه المصرى . إنه لا يخفى عنا منذ البداية هويته المحددة . أما هذه المدينة القادم إليها ، فإنها مدينة بلا اسم ، بلا هوية محددة ، وإن كنا نتعرف منذ البداية على بعض ملامحها وإن يكن على نحو سلبى . فليس فيها على الإطلاق ما يدل على أنها المدينة الشرقية أو العربية بالذات كما يذهب بعض نقاد هذه الرواية ، برغم اننا سنلتقى فيها ببعض من اهل الشرق أو البلاد العربية أو بلدان العالم الثالث . بل سنجد فيها فندقا يسمى بالفندق العربى . وهى كلها ظواهر عارضة هامشية . وهى ليست « بالمدينة العالم » أى المدينة التى ترمز إلى العالم عامة ، كما يذهب نقاد آخرون ، برغم أن بها فندقاً يسمى بالفندق الدولى وهو الفندق الذى ينزل فيه صاحبنا المصرى . ذلك لأننا سنتبين بين هذه المدينة ، وبقاع أخرى فى العالم وخاصة بلدان العالم الثالث والبلدان العربية خاصة خلافات واختلافات . وهى ليست مدينة سحرية موغلة فى الطقوس الصوفية تعبيرا عن غربة مأزومة داخل أغوار نفس صاحبنا ، بمعنى أننا فى هذه المدينة لم نخرج من حدود وجدانه الباطنى كما يذهب بعض النقاد ، ذلك أن صاحبنا ما أكثر ما يشعر بالحنين الجارف إلى مدينته النائية ويعيش بعض أطياف ذكرياتها البعيدة . بل ستمثل محنته الكبرى فى نهاية الرواية فى فقدانه وسيلة العودة إليها .

على أنها ليست مدينة بعينها وإن كان فى بعض معالمها ما يكاد يوحى بذلك ، مثل برجها المائل الذى يكاد يعلن عن نفسه باعتباره برج « بيزا » ، ومثل بعض المعالم الأخرى التى توحى باننا فى مدينة من مدن الغرب ، بالمعنى الواسع للغرب ، أى الغرب الحضارى عامة . وبهذا المعنى فهى واقع دلالى قيمى رمزى عام أكثر من أن تكون مجرد واقع ملموس محدد .

على أن سارد الرواية لا يقدم القاهرة المدينة فى صورة احادية الجانب ، فهى فى النهاية مدينة بشر وقيم وليست مدينة أحجار على كثرة طغيان الطابع الحجرى فيها . ففى داخلها يحتدم صراع بين متناقضات وثنائيات شتى : بين الظاهر العتيق والباطن الحديث ، بين الثبات والتغير ، بين التواجد والاختفاء ، بين المرئى واللامرئى ، بين المعقول واللامعقول ، بين الحضور والغياب ، بين الواقعى والسحرى ، بين الشمال والجنوب ، بين الحياة والموت ، بين القدرة الجنسية العارمة والعنة ، بين الخصوصية والضياع ، بين الثقافة والفساد ، بين العلم والمتاجرة ، بين الجامعة والبلدية . ولعل هذه الثنائية الأخيرة أن تلخص جوهر كل الثنائيات السابقة فى هذه « الرواية — المدينة » .

وما أكثر ما يمكن أن تشير وترمز إليه هذه الثنائية التناقضة بين الجامعة والمدينة . فقد ترمز إلى التعارض بين العلم والمعرفة من ناحية وسلطة العمل والإدارة والبيروقراطية من ناحية اخرى ، أو بين النظرية والتطبيق ، أو بين الفكر والواقع ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الأصالة والحداثة أو بين الحرية والاستبداد أو بين الثقافة والسلطة،إلى غير ذلك من مختلف التفريعات والتنويعات على هذا اللحن الأساسى . وهى تفريعات وتنويعات قد نجد تفسيرا لها فى تفاصيل الصراعات الدائرة بين الجامعة والبلدية . ولكنها تبرز فى الرواية فى صورة تناقض أساسى هو : من هو الأصل فى المدينة ، الجامعة أم البلدية ؟ وهو سؤال قد يصلح أن يكون سؤالا فلسفيا مجردا ، وقد يصلح أن يكون مجرد سؤال

تاريخى عينىّ ، ولكنه فى الحالتين يعبرّ عن سؤال سياسى عملى خلاصته : لمن السلطة فى المدينة ، للجامعة أم البلدية ؟ سواء كانت هذه السلطة معنوية أو إدارية . وسوف تتضح وتتحدد لنا فى النهاية الاجابة على هذا السؤال . ولهذا فلن يعنينا هنا أن نعرض لتفاصيل المواقف والحكايات والمعطيات التى تمتلىء بها الرواية حول هذا الصراع على السلطة بين الجامعة والمدينة ، وحسبنا أن نكتفى بالإشارة العامة إلى بعض أوجه الخلاف والاختلاف الأساسية بينهما .

فالجامعة ـ كما نستخلص من العديد من المواقف والحكايات والمعطيات ، يسندها حزب راديكالى فى المدينة ، ولهذا نراها تقف إلى جانب العقلانية والأصالة وروح البحث والاكتشاف والتحرر والتجديد فضلا عن وقوفها من الناحية السياسية إلى جانب قضايا العالم الثالث عامة وقضية فلسطين بوجه خاص وضد النفوذ والتوسعية والهيمنة الأمريكية . على حين أن البلدية يسندها الحزب الثانى فى المدينة ـ ففى المدينة حزبان فقط ـ هو الحزب الليبرالى ولهذا نراها تقف إلى جانب كل ما هو نفعى ، مظهرى ، سياحى ، مهرجانى ، فضلا عن ممالأتها للثقافة الأمريكية والهيمنة الأمريكية عامة . وثمة تمايز أخربين الجامعة والبلدية هو تمايز أخلاقى . فبرغم أن كل شىء صارم الانضباط ، قلس التقاطيع » فى المدينة ، « فالرشوة فاشية ، لا يوجد ما يستعصى عليها . فيمكن الحصول على أدق المعلومات وأشدها حساسية ، بما فيها مؤسسات الأمن العام وأجهزة مكافحة انشطة التجسس » « جهة واحدة تستعصى على الرشوة . إنها الجامعة » (ص ١٣ ـــ ١٤) .

وإزاء هذا التناقض بين الجامعة والبلدية يجد صاحبنا نفسه ـ فى البداية ـ أقرب إلى الجامعة ، بل يتذكر تماثلا بين موقف أحد رؤسائها ، وموقف صاحب المقهى فى حى شعبى بمدينته النائية ، ويكاد هذا المقهى بملامحه التى تتبدى لنا ، أن يكون مقهى الفيشاوى فى حى الحسين ، دون أن يصرح بذلك . وبرغم الفارق الكبير بين رئيس الجامعة وصاحب المقهى فإن ما يجمع بينهما هو قيمة عليا تتمثل فى التمسك بالمبادىء والأصول . فرئيس الجامعة هذا يعارض ما تحاول الدولة الاتحادية ـ التى تعد المدينة تحت ولايتها ـ أن تفرض إضافته إلى شعار الجامعة ، وهو ثلاث دوائر حمراء ترمز إلى الدولة الاتحادية . وتفضى معارضته فى النهاية إلى عزلته ثم إلى موته . وكذلك شأن صاحب المقهى فى الحى الشعبى . إنه يقاوم ـ معنويا على الأقل ـ ما تفرضه بلدية العاصمة من إزالة مقهاه والإساءة إلى تاريخه العريق وإقامة فندق للسائحين مكانه . وعندما ارتفع أول معول هدم كان قد فارق الحياة . [ص ٢٤ ـــ ٣٣]

على أنه إلى جانب هذا التماثل الإيجابى بين رئيس الجامعة فى هذه المدينة وصاحب المقهى فى مدينته النائية ، فهناك أوجه تماثل أخرى فى بعض الظواهر السلبية بين المدينتين ، وخاصة فيما يتصل بالعلاقة بالولايات المتحدة الأمريكية التى تتمثل فى الهيمنة الأمريكية من خلال الحلف العسكرى ، والمعونات الاقتصادية ، والتدخل لدى صندوق البنك الدولى لجدولة الديون ، وكثرة مطاعم الوجبات السريعة والمشروبات الغازية والموسيقى الصاخبة ، والمسلسلات الأمريكية بل يكاد وصف الرواية للكتلة الخراسانية التى اقيمت حول مبنى البعثة الامريكية لحمايتها من أى عدوان فى هذه المدينة ، يوحى بشكل جهير إلى الكتل الخراسانية التى اقيمت حول السفارة الأمريكية فى القاهرة [ص ٨٣ ـــ ٨٤] .

وقد يفضى هذا التماثل سواء فى مظهره الإيجابى او مظاهره السلبية بين المدنيتين إلى إلغاء الطابع الضدى لهذه المدينة الذى سبق أن أشرنا إليه . ولا يخفف من ذلك ، الإيحاء المباشر بل الصارخ بالاختلاف بين موقف الجامعة فى هذه المدينة من رفض حصول زوجة رئيس الجمهورية السابق على شهادة التخرج فيها ، من كلية العلوم الإنسانية ، وإحالة الاستاذ الذى ساعدها على ذلك إلى لجنة تأديب سرية ، وبين موقف الجامعة فى مدينة صاحبنا التى يسرت لزوجة رئيس الجمهورية السابق الحصول على مثل هذه الشهادة بل والتعيين فى هيئة تدريسها ! إلا أن هذه الحادثة الجزئية الإيحائية لا تقلل من طابع التماثل فى بعض المظاهر بين المدينتين ، كما سبق أن اشرنا . غير أن هذا التماثل بين المدينتين لا يلغى ما بينهما من اختلاف وتضاد . وإنما يلغى أن تكون هذه المدينة التى يتحرك فيها صاحبنا ، هى مدينة بعينها ، ويؤكد ما سبق أن ذكرناه من أنها المكان الدلالة والقيمة والرمز . ولهذا فقد نجد هذه الدلالة والقيمة والرمز فى هذه المدينة ، كما نجد بعض سماتها فى مدينة صاحبنا . بل سنجد فى هذه المدينة ـ كما سوف نشير بعد قليل ـ بناية الأمن العام التى تكاد أن تكون قاسما مشتركا مع بنايات متماثلة فى جميع مدن العالم دون أن يجعل هذا من هذه المدينة ، الرمز الشامل للعالم أجمع . قد تكون « المدينة ـ الدلالة ـ القيمة » المهيمنة فى عالم اليوم ، ولكنها ليست « المدينة ـ العالم » . إلا أن المغالاة فى إبراز أوجه التماثل . المباشرة والإيحائية بين هذه المدينة وبين مدينة صاحبنا ، قد تفضى إلى خلخلة الدلالة الخاصة لهذه المدينة ، مما دفع بعض النقاد إلى اعتبارها المدينة العربية ، أو المدينة الباطنية لوجدان صاحبنا . على أنها تعنى ـ لوصح تفسيرنا لدلالة هذه المدينة ـ امتداد تأثيرها القيمى السلبى إلى مدينة صاحبنا ، كما تتضمن محاولة لنقد اجتماعى غير مباشر لبعض الأوضاع السائدة فى مدينة صاحبنا . ولهذا تبقى ظلال التماثل بين المدينتين بارزة فى مسلك بلدية كل منهما ، وفى تناقض هذا المسلك وثنائيته مع مسلك مثقفى وعلماء وكتاب مدينة صاحبنا وعلماء جامعة هذه المدينة .

على أن هذه الثنائية المتناقضية بين الدلالة التى تمثلها الجامعة والدلالة التى تمثلها البلديا ليست هى وحدها التى تعطى لهذه المدينة دلالتها الرمزية العامة . فسوف تتلاشى هذه الثنائية بين الدلالتين فى نهاية الرواية فى الموقف الذى سوف تتخذه الجامعة والبلدية على السواء من صاحبنا ، دون أن يسقط هذا عن المدينة دلالتها الرمزية بل لعله يعمقها ـ كما سوف نرى ـ وإنما هناك عناصر أخرى تشكل الجهاز العصبى أو العظمى ـ لو صح التعبير ـ لجسد هذه المدينة ودلالتها العامة . أول هذه العناصر هى أبنية المدينة نفسها .

ولقد أشرنا فى البداية إلى ظاهرة التناقض بين واجهات المبانى التى تحتفظ بالمعمار القديم ، وهيا كلها الداخلية التى تتماشى مع المعمار الحديث . ولكن إلى جانب هذه الصورة العامة سنجد فى المدينة بنائين ـ هما برجها المائل وقلعتها ـ يعطيان « المدينة ـ الرواية » صـلابتها الكيانية ، وعطرها الخاص ، وهويتها التاريخية ، بما يمتلئان به من سراديب وغرف وأقبية وطوابق ومداخل ومخارج ، وما يدور حولهما وفيهما من حكايات يغلب عليها الطابع الأسطورى السحرى ، فضلا عن طابع الصراع حول السلطة ، أو الصراع من أجل احتكار المعرفة . وبالرغم من أن هذين البنائين قد أقيما للسيطرة على الموت وهزيمة الفناء ، فإن الموت يكاد يعشش فى كل

ركن من أركانهما . فالانتحار من الأبراج العلوية ، والاختفاء فى الأقبية المطوية ، هى بعض الحكايات التى تدور حولها : انتحار الرجل الزنجى ، وانتحار الأميرة الانجليزية ، واختفاء الأمير الصينى [ص ٥٥ ـــ ٥٩ ـــ ٦٠] وبرغم سلطة البلدية على هذين البنائين باعتبارهما من الآثار القديمة ، فإنهما ينتسبان إلى الجامعة من حيث قيمتهما العلمية والتاريخية . ولهذا يجرى نزاع حولهما بين البلدية والجامعة ، بين روح السياحة وروح العلم .

على أننا نقف طويلا ـ خارج البرج والقلعة ـ أمام مبنى ليس له شىء من هوية التاريخ وعراقته . وإنما هويته هى هوية السلطة نفسها . إنه مبنى الأمن العام . ومن الطبيعى أن ينتسب إلى البلدية ويكون أداة أساسية من أدواتها للسيطرة . إلا أنه مرتبط بسلطة أعلى هى سلطة العاصمة الاتحادية التى تتبعها المدينة . فهذه المدينة جزء من بناء تراتبى هرمى أكبر هو الدولة الاتحادية التى لا نعرف عنها غير نسبة المدينة إليها وتبعيتها لها . وكما ينبعث عطر الأساطير السحرية من مبنى البرج والقلعة ، تنبعث رائحة التعذيب والقهر والقمع والمؤامرات من مبنى الأمن العام . وبرغم خصوصية هذا المبنى فى هذه المدينة وفى دولة الاتحاد ، فإن صاحبنا يتعرف فيه ـ شكلا ومضمونا ـ على كيان مماثل متكرر فى كل بلاد العالم التى زارها . إنه قسمة مشتركة فى النظام العالمى المعاصر ، فضلا عن أنه عنصر أساسى من عناصر الدلالة القيمية الرمزية لهذه المدينة . وبرغم صلابة مبنى الأمن العام وصلابة غيره من أبنية المدينة ، فضلا عن صلابة شوارعها وساحاتها ، فإنها تتسم جميعا بظاهرة سحرية أسطورية . فهى تختفى أحيانا ، أو تدور حول نفسها ، أو يتغير لونها أو حجمها أو موقعها أو وضعها ، وقد تضيق أو تتسع ، تتعاظم أو تتقازم . ويتم هذا بين يوم وآخر ، وأحيانا بين لحظة وأخرى . ليس ثمة ثبات واستقرار إذن فى معمار الشكل بل التواجد نفسه . إنه معمار مراوغ ، زاخر بالأسرار والحفايا والخبايا . معمار نسبى الوجه والظهور والتحقق ، نسبى الثبات والاستقرار . ولهذا فمصداقيته مصداقية مؤقتة نفعية عملية متقلبة نسبية مراوغة وليست مصداقية صلبة موضوعية حقيقية . على أنه مما يضعف ويخلخل هذا التقييم العام ، أى هذا الطابع السحرى الأسطورى المراوغ لأبنية المدينة وشوارعها أنه لا يبرز إلا فى لحظات معينة ، وفى مرحلة متأخرة من مراحل الحركة فيها . ولا يحدث ذلك بعد الموقف الذى اتخذه صاحبنا فى الجلسة الختامية للمؤتمر ، وبالتالى نتيجة لهذا الموقف كما يذهب بعض النقاد . وإنما كان يحدث قبل ذلك ، [ص ٩٥ ـــ ٩٦] بل هو سمة من سمات هذه المدينة التى يتحدث الناس عنها دائما ولا ترتبط بموقف صاحبنا أو برؤيته الخاصة فقط إلا أن المدينة كمدينة طوال الرواية ـ كانت تتحرك عامة وتتحقق دائما فى إطار من العلاقات المستقرة الراسخة بين أشيائها بشكل عام . مما يخلق انطباعا بالتناقض بين هذا الاستقرار البنائى العام للمدينة وهذا التغير وعدم الثبات الذى يحدث لبعض أشيائها أحيانا ، ويخلخل بالتالى التقييم العام بعدم مصداقيتها الموضوعية وبطابعها السحرى الأسطورى المراوغ .على أن أقصى ما يمكن قوله هو أن أبنية المدينة فى هذه الرواية تجمع بين المعقولية واللامعقوليه فى آن واحد ، وإن كانت المعقولية هى العلاقة السائدة بين أشيائها فى أغلب الأحيان .

ولقد حاولت الرواية أن تضاعف من الطابع اللاعقلانى أو السحرى الأسطورى لمدينتها بتكديس العديد من الحكايات والأحداث والعناصر والأشياء ذات

الطابع الغرائبى ، مثل الغرائب التى تحكى عن فلاسفتها الاربعين ذوى الثقافة الشرقية ، الذين ينسب إليهم بناء هذه المدينة وإنجاز العديد من مشروعاتها ومرافقها الخارقة ، ومثل اختفاء مقبرة رئيسهم ، وما ينسب إلى احد علمائهم من تاليف كتاب عن أطعمة تحوى ألوانا من اللحم بغير لحم وكبدا مقلية بدون كبد ، وعجة بغير بيض وثريد بدون خبز او ارز وحلوى بدون عسل أو سكر (ص ٧٧) وما يحكى عن عالم آخر من علماء قام بأشياء شبه إعجازية مثل كتبتة أعمال شكسبير كاملة على حبة أرز ، وكتابة الكتاب المقدس كله على بيضة حمامة مفرغة ، وأنه كان على وشك أن يتوصل إلى تحليل التركيب الطيفى لألوان قوس قزح خلال الدقائق الخمس الأولى بعد نزول المطر مباشرة (ص ٢٢) أو ما يقال عن ظهور الزنجى المنتحر بعد أربعين يوما على انتحاره (ص ٥٦) ، إلى جانب استخدام رقم أربعين استخداما يكاد يصوغ أغلب العلاقات والاشكال والأعداد فى المدينة ، فهناك أربعون فيلسوفا ، وأربعون امرأة ، وأربعون دقيقة ، وأربعون هى عدد أعضاء المجلس الأعلى ، وأربعون قاعة إلى غير ذلك ، فضلا عن هذا المشروع الذى وزعت أوراقه فى الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر حول كشف علمى يتيح تحديد أجل كل إنسان ، إلى جانب الغرائب المختلفة المتعلقة بتفاصيل أصناف الماكولات وأنواع الأثاثات ونوادر التحف والنقوش والآثار إلى غير ذلك .

والواقع أن بعض هذه الغرائبيات لم تضف عمقا سحريا إلى بناء « الرواية ـــ المدينة » ، على نفس المستوى الدلالى الذى أضافه اختفاء الشوارع والأبنية وتغير الثوابت فى المدينة . بل كانت أقرب إلى الحلى والزخارف الحكائية منها إلى العناصر المعمارية فى بنية الرواية .

على أن تغيير الثوابت فى المدينة لم يقتصر على المعمار المادى فحسب ، بل امتد كذلك إلى معمار العلاقات الإنسانية فيها ، فكانت علاقات خالية من الاستمرار والثبات والمصداقية فى بعض الأحيان وفى بعض الحالات . إن صاحبنا يتعرف على من يسمى « بالمغربى » ، الذى يعطيه رقم تليفونه ، ويصاحبه فى زيارة إلى بيته ، بل يخرجان سويا فى جولة فى المدينة ، ثم لا يلبث هذا المغربى أن يختفى تماما ، بل يتبين صاحبنا أن رقم التليفون الذى أعطاه له غير صحيح بل لا وجود له ، وأن المغربى نفسه لا وجود له فى المدينة ، فلا أحد يعرفه ، وليس له مكان معروف . حتى الفتاة التى تقوم بالأعمال الإدارية فى المؤتمر الذى جاء للمشاركة فيه ، والتى يلتقى بها عند مجيئه ، يبحث عنها فلا يجد لها أثرا ، بل يجد مكانها فتاة أخرى تؤكد له أنها هى التى تقوم بالأعمال الإدارية للمؤتمر دون سواها ، وأنها كانت فى موقعها لم تفارقه منذ البداية (ص ١٠٧) . حتى الفتاة الأخرى التى يسميها « بالسلمقة » ، التى يشعر نحوها بألفة ومودة ، فيحاول أن يقترب منها فتصده ، يلتقى بها فى اليوم التالى فتلقاه بشغف وتفاجئه بقبلة ثم تختفى وينتهى كل شىء (ص ١٠٣) لا ثبات ولا ديمومة ولا استقرار ولا مصداقية لا بنية أو لشوارع أو لعلاقات معمارية او مكانية او إنسانية . كل شىء نسبى متقلب يغلب عليه الطابع النفعى الآنى الهش الخالى من التواصل والعمق والموضوعية . إنها مدينة تتغير باستمرار ثوابتها وتتبدل مبانيها على حد قول السارد للرواية (ص ١٤٢)

حتى الجنس الذى له أهمية خاصة فى أدب جمال الغيطانى عامة ، كمعيار صلب لمدى الفاعلية والمصداقية الإنسانية ، نجده فى هذه « الرواية ـ المدينة » ، مهدوراً

مهمشا اللهم إلا فى بعض حكايات عن الماضى . أما فيما عدا ذلك فليس فى رحلة صاحبنا فى هذه « الرواية ـ المدينة » قصة حب ، أو لمسة حب ، أو ممارسة جنسية . وانطفاء الجنس فى تجربة صاحبنا فى هذه الرواية ليس دليلا على انطفاء الجنس فى أدب جمال الغيطانى كما يقول أحد نقاد هذه الرواية ، بل هو فى تقديرى بعد من أبعاد موقفه من الأوضاع والقيم السائدة وعلاقته بوجه خاص بهذه المدينة الضد ، مدينة الخطر والحذر وانعدام الألفة وانعدام اليقين ونسبية التواجد والعلاقات ، واختفاء منطق الاستمرار والتواصل المكانى والمادى والإنسانى . ولهذا ننتقل بالذاكرة فى أكثر من موضع فى الرواية إلى ما يقابل ويعارض هذا الانطفاء الجنسىّ فى المدينة الضد ، ننتقل إلى قصة صاحب المقهى مع الامبراطورة « أوجينى » عند زيارتها لمصر وإلى علاقة صاحب المقهى نفسه بالمرأة الحلبية التى كانت وحدها التى تطيق فحولته (ص ٢٩ ـ ٣١) وإلى قصة الأميرة الإنجليزية مع « رسول » الأعرابى الذى ضاجعها ـ فيما يقال ـ ست عشرة مرة فى صحراء وادى الملوك تحت ضوء القمر ، فأحبته وأخذته معها إلى انجلترا ، وعندما مات جاءت إلى البرج لتنتحر (ص ٥٧ ـ ٥٩) ، إلى غير ذلك من حكايات العشق الجنسىّ ، التى تعبر فى معظمها عن الفحولة الجنسية فى معارضة واضحة للجفاف الجنسى فى هذه المدينة .

ولعل الجفاف أو الانطفاء الجنسىّ فى تجربة صاحبنا فى هذه الرواية أن يعود بنا إلى رواية أخرى لجمال الغيطانى هى « وقائع حارة الزعفرانى » على اختلاف البناء الفنى والدلالة الرمزية بين كل من الروايتين . ففى « وقائع حارة الزعفرانى » كان العجز الجنسىّ تعبيرا عن التمرد ضد التعهير والاستغلال الإنسانى على المستوى الوطنى والعالمى ، أما جفاف الجنس فى هذه « الرواية ـ المدينة » فهو بعد من أبعاد فقدان الهوية والخصوصية الذى سوف يتجسد بصورة فاجعة فى نهاية الرواية .

على أن الملاط الذى يوحد كل ما فى هذه « الرواية ـ المدينة » من عناصر ومعطيات وحكايات ومناقشات ولقاءات وصراعات وغرائبيات وشوارع وأبنية ويؤسس بحق صلابتها ، ويتيح تفجير ما فيها من دلالة وقيمة ، هو لغة السرد فى هذه الرواية . فسرد هذه الرواية يعد فى الحقيقة مرحلة جديدة فى لغة الغيطانى الروائية . إنها ليست اللغة الجوانية الاستشراقية الصوفية فى كثير من الأحيان التى نقرؤها فى « التجليات » ، وهى ليست لغة ابن إياس التى نقرؤها فى « خطط الغيطانى » أو فى « الزينى بركات » ، وهى ليست بقايا لغة « التجليات » التى تلبس موضوعاً غريباً عنها فيغلب عليها الترهل كما فى « رسالة فى الصبابة والوجد » ، وإنما هى لغة جديدة ليس فيها الإحساس بالانتساب المباشر إلى تراث محدد ، وليس فيها ترهل أو صنعة بلاغية زخرفية ، وليس فيها جهد للبحث عن خصوصية لغوية ، بل هى لغة تمتلىء بكل كنوز اللغة التراثية فى مدارسها واجتهاداتها المختلفة دون أن تحبس نفسها فيها أو تقيد نفسها بها . إنها لغة تمتزج بموضوعها المحدد امتزاجا حميماً ، فتبنيه ويبنيها . إنها ليست لغة حكى ، بل لغة معايشة تتحرك فيها ومعها وبها الأحداث والمعطيات والدلالات الروائية المختلفة . وهى ليست لغة سمعية تخرج من أقبية الذاكرة . وإنما هى أقرب ما تكون إلى اللغة السينمائية البصرية ذات الحضور المتصل المسترسل بمشاهده المختلفة أمام عيوننا . قد تعود أحيانا إلى الماضى ولكنها دائما فى حضن الحاضر ، وهى دائما لغة الحاضر المباشر . إن معمار لغة هذه الرواية يكاد أن يكون مماثلا

لمعمار مبانيها ، ولهذا تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع المواقع واللحظات والحالات . فالواجهة اللغوية فصيحة رصينة عريقة ، والموضوع الذى تعالجه حديث شديد الحداثة بل يكاد يكون جوهر أزمة عصرنا الراهن . ولكن بين الواجهة والموضوع تناسق وإتساق . وتتحرك اللغة لاتبنى معمارا ذا اتجاه واحد ، بل لتبنى معمارا إهليليجيا ، يتقدم ويتأخر ، يهبط ويعلو ، يسير فى الشوارع الواسعة والضيقة ، وينزل إلى الأقبية السرية ويزحف فى السراديب الخفية ، وينتقل إنتقالات مفاجئة من الحاضر إلى الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، من الوصف إلى ضرب الأمثلة ، إلى سرد الحكايات ، إلى تأملات باطنية ، إلى تيار شعورى أو فكرى يذهب بعيدا . إنه قطار متصل المسيرة ، ولكنه فى الوقت نفسه متقطع ، متعرج ، متعدد الاتجاهات والإحالات ، زاخر بالمفارقات والمفاجآت . وتكاد كلمات الحيرة والمجهول والمستغلق والإبهام والغيبة والاندثار والبغتة والحذر والعجب والخطر والسر والخفايا والاختفاء ، وما لا يرى ، وملا يقال ، واللامرئى والخفاء والخلاء وغيرها من مثيلاتها أن تكون عكازات هذه المسيرة الروائية الواقعية الشديدة الواقعية رغم الطابع الغنائى الضبابى السحرى لهذه الكلمات .

ولا تكاد اللغة أن تستخدم فى الرواية لتنمية فكرة مجردة أو وجهة نظر محددة ، وإنما هى لغة تصوير لانحاء مختلفة فى بنية العلاقات الشيئية والإنسانية داخل « الرواية ـــ المدينة » . حتى عندما انعقد المؤتمر الذى جاء صاحبنا للمشاركة فيه ، لم يكن ثمة حوار متصل متسق يتراكم ليصوغ مفهوما عاما ، بل تحركت اللغة فى جوانب القاعة لتلتقط زوايا مختلفة من أوضاع واهتمامات ومواقف وحالات متفرقة . وعندما نطق صاحبنا أخيرا فى الجلسة الختامية بعد أن كاد يغلبه النعاس طوالها ، بل طوال الجلسات جميعا ، كان كلامه مفاجأة ، وكانت دلالته فى أنه تكلم واتخذ موقفا ، أكثر من تفاصيل ما قال بالفعل .

إن لغة الرواية لغة حضور حدثى متصل ، لغة معايشة ، بأفعالها المضارعة ، وجملها الاسمية ، ـ كما سبق أن ذكرنا ـــ وفى قلب هذا الحضور وهذه المعايشة تأتى اللحظة الدرامية فى الرواية فتصبح بحضورها محنة حاضر ، وقضية مستقبل . وبهذا تشارك اللغة بصيغتها الحاضرة فى بناء الدلالة العامة للرواية .

فبعد انتهاء الجلسة الأخيرة للمؤتمر ، وبالتالى نهاية الرحلة والاستعداد للعودة إلى الوطن ، يكتشف صاحبنا أن ما كان يخشاه قد وقع بالفعل . لقد اختفى جواز سفره الذى يضعه تحت رأسه عندما ينام ويحافظ عليه حفاظه على نفسه ! هل هو القدر الذى لا ينفع معه الحذر كما يقول الطائر للشيخ فى مفتتح فصل من فصل الرؤية ؟ يمر شيخ جليل على طائر بجوار فخ صنعه له صياد . فيقول الطائر للشيخ : لقد نصب لى الصياد هذا الفخ ليصيدنى ، ولكن لن أطير ولن أقع فيه . ويمضى الشيخ إلى قصده وعند عودته يرى الطائر واقعا فى الفخ . فيقول له الطائر : إذا جاء الحيْن لم يبق أثر ولا عين (ص ٧٩) . هل هو قدر مقدور أن يضيع جواز سفره رغم حرصه وحذره كما يقول بعض نقاد الرواية ؟ الأمر فى ظنى على خلاف ذلك . فطوال الرواية ، طوال تواجد صاحبنا فى هذه المدينة كانت تضيع منه هويات كثيرة ، هويات الأشياء والناس والأبنية والشوارع والعلاقات . كانت تختفى أو تتغير مواقعها ومعالمها . وكان بعض الناس يختفون أو يتبدلون دون سبب منطقى ،

وما استطاع صاحبنا طوال رحلته فى هذه المدينة أن يقيم علاقة ألفة عاطفية حميمة مع امرأة . كانت هويات الأشياء والبشر والعلاقات تتبدل وتتلاشى من حوله ، حتى أصابته هو نفسه بفقده جواز سفره ، بسلبه هويته .

ولم يكن الأمر مصادفة ، ولم يكن توقيته توقيتا اعتباطيا عفويا . فلقد فقد هويته عندما تجاسر فخرج من مجرد احتفاظه بها ، وحمايته لها ، إلى إعلانها وتأكيدها ، وذلك بكلامه فى نهاية الجلسة الأخيرة للمؤتمر الذى اتخذ فيها موقفا حاسما بتأييده الصيغة التى اقترحها ممثلو دول العالم الثالث فى البيان الختامى للمؤتمر ، فضلا عن انتقاده للممثل الأكاديمية السوفييتية وانتقاده لتغير موقف المنظومة الاشتراكية من أحلام الشعوب المستضعفة . فما إن انتهى من كلمته هذه حتى سعى إليه الأستاذ الأفريقى وممثلو الدول الجنوبية وحوض الكاريبى وأقطار الانديز وجنوب شرق آسيا ، أى ممثلو دول العالم الثالث ، معبرين عن رضائهم وإعجابهم ، بل اقتربت منه أستاذة مغربية وقبلته مرتين معبرة كذلك عن تحيتها وإعجابها . لا لم يكن ضياع جواز سفره وسلب هويته إلا رد فعل على بروز موقفه الحاسم ذى الهوية المحددة والخصوصية المتميزة . لقد استطاع طوال إقامته فى هذه المدينة ، الزاخرة بالغرائبيات والأسرار وفقدان الهويات الثابتة للأشياء والبشر والعلاقات ، أن يحتفظ بهويته هو وأن يؤكد خصوصته انتسابه وخاصة فى موقفه الحاسم فى الجلسة الأخيرة للمؤتمر . ولهذا قاموا بسلبه بطاقة سفره، هويته المادية الورقية عندما عجزوا عن احتوائه ، عن سلب هويته المعنوية ، أملا فى أن يحققوا بذلك ما عجزوا عنه ! ولكن ، أى صعوبة فى أن يستعيد ما يدل على هويته الورقية المادية ؟سواء من الجامعة التى دعته إلى مؤتمرها ، أو من البلدية التى أقام فى مدينتها سبعة أيام ! ؟ وسعى لتحقيق ذلك وسرعان ما يخيب مسعاه : فالجامعة قد نقلت أوراق المؤتمر جميعا إلى أقبيتها ، وتنكر اعترافها به دون أوراق تثبت هويته ، وكذلك شأن البلدية ، إنه لا وجود له بالنسبة إليها بغير أوراقه التى تثبت هذا الوجود ! وهنا تتلاشى أمام صاحبنا الثنائية المتناقضة بين الجامعة والبلدية التى كان يلاحظها طول أيام إقامته فى المدينة . إنهما فى النهاية ، يتلاقيان فى منطق واحد وفى موقف موحد منه هو إنكار هويته ، بل تكاد ملامح الرجل الجامعى الذى يسأله « اثبت لنا أنك أنت .. أنت .. » تدنو من ملامح موظف البلدية الذى ذهب إليه من قبل بحثا عن هويته ! (ص ١٤٠) لافرق إذن بينهما فى النهاية . على أن هذا التلاقى والتواحد فى موقف الجامعة والبلدية منه ، كانت له إرهاصات ومقدمات سابقة فى الرواية،وإن لم يتضح أمرها بهذا الشكل الصارخ إلا فى هذه اللحظة الأخيرة الحاسمة وهو على وشك العودة إلى مدينته هو ، إلى وطنه الخاص ، إلى حقيقته . ألم يسمع عن علاقات سرية بين أساتذة الجامعة ورجال البلدية ، بل بين أساتذة الجامعة والرجال العاملين فى مبنى الأمن العام ؟ ألم يذكر له من قبل الأستاذ الأفريقى أن ما يقال عن صراعات بين الجامعة والبلدية إنما هى « أمور مدبرة لأغراض خفية لا يعلمها أحد » (ص ١٥٣) . « ألم يتم اتفاق الاتحاد السوفيتى مع الغرب بوضوح وصراحة وبدون مواربة » (ص ١٢٢) ألم تتخل المنظومة الاشتراكية عن مناصرة أحلام الشعوب المستضعفة كما لمح هو فى كلمته فى المؤتمر ؟ إن الخلاف ، والاختلاف،والثنائية المتناقضة بين الراديكاليين والليبراليين ، بين رجال الجامعة ورجال البلدية فى هذه المدينة هى إذن أمور مظهرية غير حقيقية ، والدليل الدامغ على ذلك هو تلاقيهما وتوحدهما فى سلب

هويته إنكارها ودفعه إلى الضياع والاغتراب بين هذه الشوارع والأبنية التى لا ثبات ولا استقرار فيها ولا موضوعية ولا عقلانية لها .

وهكذا تقوم بينه وبين هذه المدينة فى النهاية ثنائية من التناقض الحاد ، وتتلاشى كل مظاهر المماثلة بينها وبين مدينته الخاصة.على أنه برغم سلب جواز سفره ، هويته الورقية ، وبرغم ضياعه واغترابه فى هذه المدينة فإن هويته الباطنية ، وخصوصيته الحقيقية تتأكد وتنتعش وتزدهر فى مواجهة هذه المدينة المعادية ، هذا المكان الضد ، فتبرز له قسمات وجه ابيه الراحل منذ عشرين عاما ، ويمتلىء وجدانه بصفاء مفاجىء ، ويهب عليه حنين إلى مدينته . « فمن يصله بها الآن » (ص ١٥٦) نعم « الآن » ، فنحن لا نزال فى الآن ، فى لحظة الحضور المتصلة التى بدأت بها الرواية ، فنحن لا نحكى حكاية وقعت ، وإنما نعيش حالة تقع ! وليس هذا التساؤل عن سبيل الوصول إلى مدينته الخاصة والتحقق الأصيل بها وفيها ، الا مشروعا للخروج من هذا الحاضر المضاد ، غير العقلانى ، المستبد إلى مستقبل مغاير . ليس الأمر مجرد عودة إلى وضع كان ، بل هى دعوة مستقبلية تعشيرية لتحقيق وتعميق هويتنا وخصوصيتنا وبالتالى حريتنا . فلا هوية ولا خصوصية لنا فى ظل سلطة مضادة قاهرة مفروضة علينا من خارجنا ، من خارج حقيقتنا سواء كانت راديكالية أوليبرالية ، علمية أو إدارية ، ولا حرية لنا بغير امتلاك هويتنا وبناء خصوصيتنا . على انه فى النهاية لا هوية ولا خصوصية ولا حرية بغير سيادة العقلانية والموضوعية والألفة والمحبة فى منطق العلاقات بين الأشياء والبشر .

هذه فى تقديرى هى أطروحة هذه الرواية لو صحت قراءتنا لها ، بل إنها فيها أزعم الرؤية الجوهرية لأغلب كتابات جمال الغيطانى سواء فى دلالتها العامة أو فى اجتهادات بنيتها اللغوية .

وأتساءل فى النهاية ، لماذا وحدت الرواية فى نهايتها بين الجامعة والبلدية رغم ما كان بينهما طوال الرواية من مظاهر الصراع والخلاف ؟ إن هذا التوحيد هو فى تقديرى معنى أساسى من معانى الدلالة العامة للرواية . إنه الرفض الكامل لهذه المدينة براديكاليتها وليبراليتها أو بتعبير اكثر تحديداً ، وانه رفض لخصوصيته الحضارة الغربية عامة والتشكك فى مصداقية قيمها ، ودعوة إلى تأكيد وتعميق حضارتنا الذاتية الخاصة فى مواجهتها ، كمصريين وكعرب وكشعوب العالم الثالث عامة .

ولكن ... ألم يكن من الأفضل وقوف الجامعة إلى جانب صاحبنا فى نهاية الرواية ، ولو جزئيا ، فى بحثه الدءوب عن هويته وسعيه إلى تكامل حقيقته ، كما وقف رجال الجامعة فى المؤتمر مع ممثلى العالم الثالث فى تمسكهم بإضافة نص حددوا صياغته إلى البيان الختامى للمؤتمر ؟ ألا يتيح هذا الموقف للرواية أن تخرج دلالتها العامة من شبهة الجنوح إلى شوفينية مغلقة مطلقة ضد الغرب عامة ؟ ! على أن الرواية ــ فى سياقها العام ـ قد لا توحى بهذا الجنوح السوفيتى المغلق المطلق بل تقدم صورة ملتبسة غير أحادية الاتجاه ، لعلها أن تكون تطلعا واستشرافاً لمدينة إنسانية فاضلة ـ جديدة يتلمس جمال الغيطانى الطريق إلى بنائها فى مسيرته الأدبية الإبداعية التى لا تتوقف عن التجدد .

اسماعيل العادلى



الشخير

لم تكن غبشة الفجر قد تبدت بعد ، عندما هدأ القطار من سرعته ، وأخذت عجلاته تنساب برفق فوق قضبان المحطة .

كنت اقف متاهبا بجوار باب القطار منذ ثلاث محطات فائتة ، اتفحص من خلف الزجاج ملامح المدن ، وعلامات المحطات . رجحت أن هذه هى محطتى المنشودة عندما لمحت المداخن البعيدة العالية ، المحاطة بالاضواء تنفث دخانها الأبيض الكثيف ، ليختلط بالسحب الداكنة العالية . فى اللحظة نفسها ، التى توقف فيها القطار رأيت علامة قوس النصر محفورة على جدران المحطة ، فجذبت الباب وهبطت .

لسعتنى ريح باردة بلا روح عندما لمست قدماى الرصيف ، ضممت سترتى على صدرى ، ودعكت عينىَّ اللتين جعلتهما الريح تدمعان . كانت المحطة خالية تماما ، وكنت الوحيد الذى غادر القطار . وقفت للحظة اتامل الجدران الصخرية للمحطة ، فجاة تعالى صوت الجرس المؤذن بقيام القطار ، وجهت عينىَّ صوب الجرس الضخم المهتز ، المتدلى من الحائط فلم أر أحدا يشده . بدات عجلات القطار فى التحرك وفجأة اندفعت من باب المحطة سيدة شابة تغطى راسها بشال أسود واستطاعت بالكاد ان تقفز إلى إحدى العربات قبل إغلاق بابها بلحظة واحدة .

أخذت طريقى إلى خارج المحطة ، كانت غرفة قاطع التذاكر مضاءة بمصباح شديد الوهج وليس بداخلها أحد .

بدت المدينة كما حدثونى عنها تماما ، الطرقات العريضة الواسعة ، البنايات الشاهقة الارتفاع ، الصمت الثقيل ، أخذت انصت إلى وقع خطواتى المنتظمة ، وأنا اتجه إلى الشارع الكبير المواجه للمحطة . كنت بعد كل ما حدث لى ما أزال متماسكا ، كانت روح

الأمل قد عادت تملؤنى ، منذ استطعت الإفلات ، والتسلل إلى القطار ، أما وقد هبطت إلى هذه المدينة فقد أصبح كل شىء قريبا منى ، ساعات قليلة جدا وأكون بينهم فى بيت آمن تدفئه أنفاسهم الحارة الطيبة ، وكما قالوا لى ، فى اتصالهم الأخير ، فإنهم سيتكفلون بكل شىء ، قالوا إن على فقط أن أصل إلى مدينتهم هذه ، أمّا ما بعد ذلك فسيقومون به ، بل إنهم قالوا فى اتصال سابق إنه سيكون بإمكانى فى مدينتهم استرجاع كل ما فات .

امتلأت بالثقة وأنا أتذكر ضحكاتهم الواعدة ، كنت أعرف ما يتعين على القيام به ، حفظته ، ورددته لنفسى آلاف المرات .. التوقف عند أول جهاز تليفون ، وإدارة القرص وإبلاغهم بمكانى ، وعلى الفور سيكونون من حولى ، حيث يصطحبوننى معهم . تحسست جيبى حيث وضعت الورقة التى دونت بها رقم التليفون ، أحسست بها تقرقش بين أصابعى ، ورغما عنى أخذت أردد بصوت مسموع رقم التليفون الذى يتألف من ثلاثة عشر رقما ، والذى حفظته عن ظهر قلب .

البنايات شاهقة الارتفاع أعلى بكثير مما حدثونى به ، جدرانها مصمتة ، نادرة الفتحات ، مغلقة الأبواب ، يبدو أسفل بعض أبوابها خيط رفيع من الضوء . للحظة انتبهت إلى خلو الطريق خلوا تاما من المارة ، صحيح أن الوقت مايزال مبكرا للغاية ، ولكن هل يخلو الأمر فى مدينة كبيرة كهذه من شخص يخرج لطارىء ما ؟

تذكرت أنهم حدثونى عن شىء غامض كهذا ، لكنى لم أتصور أبدا أن يكون على هذه الشاكلة . طمأنت نفسى بأن ضوءا لن يلبث أن يطلع وتمتلىء الطرقات بالعابرين .

على بعد عدة بنايات أبصرت النهارباهرا مفروشا على الأرض ، حثثت السير نحوه والبهجة تغمرنى ، كان دكان من دكاكين الطعام ، من خلال زجاج بابه المغلق رأيت عدة مناضد قد توزعت فيه ، وحول كل منها عدد من المقاعد ، فى الجانب الأيمن كانت هناك منضدة عالية مكتظة بالأوعية والأكواب والأطباق ، وفى الركن الأيسر جلست سيدة عجوز تغطى رأسها بشال أسود ، وقد أسندت رأسها إلى راحة يدها ، بينما وقف أمامها رجل قصير القامة يكاد أن يكون قزما ، وقد أخذ يتحدث إليها بحدة ويلوح بيديه فى شجار واضح ، كان الباب الزجاجى المحكم الإغلاق يحجب صوته تماما عنى ، وقفت أرقبهما فى صمت علهما ينتبهان إلى وجودى لكن أحدا منهما لم يفعل ، تجرأت بعد لحظات ، وطرقت الباب الزجاجى طرقا لينا خافتا ، ثم ما لبثت أن طرقت أعلى ، ثم أعلى ، وفجأة التفتا إلى فى لحظة واحدة ، وقد بدا الرعب على وجهيهما .

كنت أعرف أنهما لن يفهما حرفا واحدا من لغتى ، كما أننى لن أفهم حرفا واحدا من لغتهما ، لكننى قدرت أن بوسعى أن أسألهما بالإشارة عن أقرب تليفون . أخذت أجسد بيدى حجم التليفون وأدير أرقاما فى قرص وهمى ، ثم أمسك بسماعة التليفون الوهمية وأقربها من أذنى ، فعلت ذلك عدة مرات ، بينما اقترب الرجل القصير من الباب ، ومن خلفه قامت المرأة وأخذا سويا يوجهان إلى كلاما ، لابد وأن يكون سبابا أو شجارا وهما يحركان أيديهما نحوى بأن على أن أبتعد . لبثت مبهوتا للحظات ، أنظر إلى حركاتهما دون أن أسمع لهما صوتا ، والدهشة ، وقليل من الخوف يسيطران على ، وعندما احتدت حركات أيديهما ، أدركت مقصدهما بوضوح ، فتركت الباب على الفور ، وقد زالت عنى الدهشة وزاد الخوف .

فارقنى كل الاستبشار ، وحل محله رعب ممزوج بالريبة ، هل هم هكذا اناس هذه المدينة ؟ تذكرت المكالمات التليفونية ، والخطابات وكل الاتصالات التى جرت من قبل . إنهم لم يذكروا أبدا شيئا عن سكان هذه المدينة ، هل يمكن أن يكونوا كذلك ؟ أم أن الأمر مقصور على هذين ؟ أم اننى جئتهما فى لحظة غير مناسبة ؟

أخذ وقع خطواتى المرتبكة اللاهثة فى الانتظام شيئا فشيئا ، التفت خلفى فرأيت ضوء الدكان قد ابتعد ، رحت أتأمل الاحتمال الأخير ، أن أكون قد جئتهما فى لحظة غير مناسبة ، قلت لنفسى أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا ، بل من الضرورى أن يكون كذلك . تنفست بعمق ورفعت راسى إلى السماء ، كانت تبدو بعيدة جدا فوق البنايات الشاهقة الارتفاع ، مجرد شريط طولى أسود بعرض الطريق . بدا المشهد كله كديكور مسرحى انصرف عنه الممثلون ، كدت أعود إلى التفكير فى دكان الطعام ، لولا أن خاطرا لمع فى ذهنى كنصل السكين ، أن ضوء النهار لم يظهر بعد ، ومازالت العتمة التى تسبق غبشة الفجر تسيطر على لون الدنيا . بحركة آلية أخرجت يدى من جيبى وتطلعت إلى الساعة المربوطة حول معصمى ، فوجدتها تشير إلى الوقت نفسه الـــذى توقف فيه القطار فى المحطة ، قربت الساعة من أذنى فسمعت تكتكاتها ، توقفت فى مكانى ، فككت الساعة عن معصمى ، أخذت اقلبها ، أتأملها ، اتسمعها ، تلفت حولى فلم أر أحدا ، وفى النهاية أعدت ربط الساعة حول معصمى ، وعدت إلى السير ، عاد الانقباض يستبد بى .

بوسعى بالطبع أن استسلم للريبة ، بل لابد أن اعترف أن هناك شيئا غريبا ، غير مألوف فى هذه المدينة .. ثبات الوقت وذلك اللون المخيف الذى يلون السماء والطرقات الخالية ، وذلك الصمت الهائل المدوى ، وقبل كل ذلك ما حدث فى دكان الطعام ، وهو أمر لا يمكن بأى حال من الأحوال الدفاع عنه أو تبريره ، فحتى لو كنت قد جئت للرجل والمرأة فى لحظة غير مناسبة ، فقد كان بوسعهما أن يحسنا التصرف بوصفهما بشرا على الأقل .

كنت قد عبرت الشارع العرضى المتقاطع مع الشارع الرئيسى . وكدت أواصل السير فيه عندما التفت ناحية اليمين ، فوقعت عيناى على ذلك الصندوق الزجاجى ، لم أستوعب ما يعنيه فى البداية ، وبعد خطوة واحدة توقفت عن السير ، وعدت إلى النظر إليه .. صندوق زجاجى ، مستطيل ، يغمره ضوء باهر ، يبدو جهاز التليفون فى داخله بوضوح قاطع .. لن يحتاج الأمر إلى عملة من أى نوع كما قالوا لى .. على فقط أن أدير القرص .

أخذت استرجع الأرقام وأنا أغذّ السير نحو الصندوق ، وبعد لحظات قليلة كنت أدفع الباب وأقف داخله ، وعلى الفور رفعت السماعة وبدأت فى إدارة القرص ، وأنا غير متمالك لنفسى من فرط الانفعال ، ثلاثة عشر رقما ، كان من المستحيل أن أنسى واحدا منها ، ألصقت السماعة بأذنى وانتظرت ، وبعد لحظات مسرفة فى الطول كاد قلبى أن يرفرف طائرا عندما سمعت صوت الصفير على الجانب الآخر مرة ، واثنتين ، وثلاثا ، وعشر مرات تردد الصفير .. قدرت أنهم نائمون ، وأن جهاز التليفون فى مكان بعيد عن غرف النوم . واصلت الاستماع إلى الصفير بلا كلل . ألم يقولوا هم أن على الاتصال بهم ، بمجرد وصولى فى أية ساعة من الليل أو النهار ؟ واصلت الاستماع إلى الصفير مرة ، ومرة ومرة ، مائة مرة ، وعندما خطر لى أننى ربما أكون قد

اخطات فى الرقم ، أخرجت الورقة من جيبى وأخذت فى إدارة القرص بحرص وأناة شديدين ، وكما حدث فى المرات السابقة فقد سمعت صوت الصفير ، مرة ، واثنتين ، وعشرة ، وفجأة توقف صوت الصفير ، ورفعت السماعة من الجانب الآخر ، انتظرت لحظة ريثما أسمع الصوت ، وبالفعل جاءنى الصوت ، لكنه كان شخيرا ، بالضبط شخص نائم وضع السماعة فوق فمه ، لم انتظر شيئا ، صحت بأعلى صوتى ، قلت لهم من أنا ، أخبرتهم أننى قد وصلت الآن وأقف داخل صندوق التليفون بالقرب من الشارع الرئيسى . انتظرت لحظة سمعت فيها صوت الشخير ثم واصلت الصياح ، ذكرت أسماءهم واحدا واحداً الححت على الشخص النائم فى الجانب الآخر ، أن ينتبه لى لحظة واحدة .. لم يجبنى سوى الشخير .

احسست فجاة بعبثية ما افعل . وضعت السماعة وخرجت من صندوق التليفون .. ما الذى جرى ؟ إذا كان الإنسان مستغرقا فى النوم إلى هذه الدرجة ، فكيف إذن سمع صوت جرس التليفون ، ورفع السماعة ؟ ما الذى جرى ؟

مرة ثانية اقتحمت صندوق التليفون ، وأدرت القرص ، ومرة ثانية سمعت نفس الصوت الشخير ، شهيق متوتر متقطع ، ثم زفير منطلق منساب ، صحت بأعلى صوتى مرددا أننى فلان ، فلم ألق سوى الشخير .

وقفت خارج الصندوق انظر إلى البنايات العالية ، المحكمة الإغلاق ، ربما كانوا فى احد هذه البنايات ، فى هذا الطابق أو ذاك . هل أنادى بأعلى صوتى علهم يسمعون ؟ إنهم يعرفون جيدا حجم المحن والكوارث التى المت بى من اجلهم ، وهم بذاتهم ، واحداً ، واحدا ، الذين طلبوا منى الحضور إلى هذه المدينة ، ما الذى حدث إذن ؟

أوقفت نفسى قسرا عن الاسترسال فى هذه الخواطر ، وقلت مهما كان الأمر ، فانا هنا فى المدينة الموعودة ، لا أبعد عن أصدقائى سوى خطوات ، وأن على أن أعثر عليهم .. على أن أسلم بأنهم نائمون ، وعلى أن أعاود الكرة . عاينت صندوق التليفون جيدا ، وقررت أن أعود إليه ، إذا لم أعثر على صندوق آخر ، وواصلت السير .

عبد المقصود عبد الكريم

حرب الرعاة

محـاولات

يرحلُ

ربّما اعطاه ربه عاماً أو عامين ، ربما أعطاه الكوثر

ربما فى سنِّ النبوّة سوف يعطيه .

انتصبت أحزانه . أعطاه ربُّه

أعطاه الزعماء وأعطاه الحروب

يرحلُ

تحتشد الطيور والدوابُّ ، تحتشد العناكب

وخنفسة من النوع المحنط فى القلوب

يقبل الآخر الشتوىُ

تنتعش السحالى والبكائياتُ

انتصبت أحزانه

تُشيِّع شعباً ، تشيع عاماً

تشيع عاماً

أو تشيع شاعراً آنَ يستريحُ من السنوات

والشعر ومشتقات الجنون

الغرفة مزدحمة بالسنوات والشعر والجنون

وخريطة الفتات

حيث يقضى أيامه مع القطط والكلاب فى المستشفيات

والطرقات والعيادات

وأحياناً فى المقاهى الأسوأ

يكتشف الآن لماذا يكره الجغرافيا

سجنَه

وذريعة الذين يحلمون بالإمبراطوريات أكثر

مما يحلم بالقصيدة

مما يحلم بالخروج على الخريطه

تحلق الحرب فى دماغهِ

تحلق الثعابين

يتوقف

إذا استنكرته السحالى

ربما حاول .

محـــــــاولات

● ●

تمر الجنازةُ

يقف المصريون للموت مثلما يقف التابعُ

يرفعون سباباتهم

يتمتمون بتعاويذ فرعونية

لابد يفهمها الموت

وحده يحتضن خرطومه ، ويدخن

لابد غريب على البلاد

لابد غريبة عليه .

● ●

جموعا ، جموعا

يسلى المصريون أحزانهُم

وحيداً

أحزانه حزينه .

●

جموعاً ، جموعاً

يحمل المصريون جرارهم وأحلامهم ويرحلون

يكتفى بالترابِ .

جراره مكسورة ، وأحلامه .

هاجموا عيونه بالحزن

والقميص البالى

انزوى

يرفض قميص أمه

انزوى

لا يعثر على قميص .

● ●

الموت

إله فرعونى .

● ●

كيف عاش

كل هذا الموت ؟

● ●

حاول بالفيروس

أصابه

وماتت « راوية »

حاول بالآلة

أراق يمناه وجرة من دمه

فى الثالثة

تعرف عليهبكليته ،ولم يخطئ

● ●

قبل أن يَهُشّ الذباب

بحفنة الماء وكوب الشاى

يلبس جلبابه ، يعلق الموت شارةً

فى سلام

يركب بغلة عرجاء

ويذهب إلى حرب الرعاة

● ●

كإله فرعونى يتعب

يدلك الرعاة أقدامه بوجبة جاهزة

يتعبُ

كقطة أو ملاكٍ

يودّ يلامس الضحية

يتعبُ

ربما ينتمى إلى الرعاه .

● ●

الميت يأكل تمرا

يجادل فى النحو وفقه اللغه .

ابراهيم أصلان

شغف



أقبل المساء ،

وهبت ريح الشمال ،

وانتشرت رائحة المطر ،

وبات مقدراً على أن آخذه خفية دون أن يحس بى أحد ، أحمله عبر دروب المدينة والناس نيام ،

أهيىء له مكاناً على حافة الشاطىء ، حتى إذا ما هطلت عليه أمطار الليل الكثيفة وارتوى ،

عاد إليه جسده القديم ، ودبت فيه الحياة .

لقد جرى الأمر على نحو اكثر يسراً مما كنت اتوقع .

دخلت من باب الدار المفتوح وقد مضى الليل إلا قليلاً .

كانت العجوز تعطينى ظهرها وقد انكبت على القماش والأزرار .

ولما أحست ، توقفت يداها دون أن تلفت .

اتجهت إلى ركنه الداخلى ،

كان ضئيلاً بين الأشياء ،

لكنى عرفته من عينيه الصافيتين فى العتمة .

حملته إلى صدرى واضعاً يدى تحت مقعدته الجافة ،

واستدرت .

لقد رحلت العجوز ،

تركت لى الثوب بالأزرار على مسمار الباب ،

وانصرفت .

غطيته فى طريقى إلى النهر .

كنت أحسه يتهشم على صدرى ويتساقط بعضه منى .

ضاعفت من جهدى ، فقد بدأ الرذاذ الدقيق يقطر من السحب المنخفضة بطيئا ، ويخلف همهمة فى الليل من حولى .

هبطت الشاطىء مسرعاً وأنا أحسه يلين بين يدىّ .

وضعتة .



ضممته على نفسه وهيأت له المكان .
ومددت له ساقيه الصغيرتين كغصنين ،
وتراءت لى بعض الفجوات . شيئا ما ليس موجوداً .
وانبعثت رائحة حارة مثل خبز قديم .
صعدت الشاطىء لاهثاً أبحث عما ضاع قبل أن يتزايد المطر ويبدأ هو فى معاودة النمو .
ظللت أجرى وأجمع ما تيسر لى .
ولكن المطر انهمر فجأة وتزايد عنفا حتى ضاعت ضربات قدمى فى برك الطريق .
ومع الرعدة المضيئة توقف المطر .
انقشع الغيم عن زرقة ،
ونجوم . .
وتركت ما جمعت . مشيت بيدين خاليتين ،
واتجهت إلى هناك وأنا أعّول على ما سوف يظنه بى ، حتى رأيته أمامى والضوء يرتجف فى ورق الشجر العالى .
كان يعبر نهر الشارع وقد تفتق الثوب عن جسده الطالع .
كان يأتى بطيئاً ،
فى يسراه قليل من عشب الشاطىء ،
وفى مكان ذراعه الخالية بقية من قماش ،
وفى عينيه اللتينْ أعرفهما ،
مزيد من الزهو ،
والكبرياء .

القصائد الفائزة

فى مسابقة رامبو الشعرية

تنشر المجلة على الصفحات التلية - كما وعدت - القصائد الفائزة فى « مسابقة رامبو » ، وهى على الترتيب :

١ــ القصيدة الفائزة بالمركز الأول ، للشاعر « احمد يمانى » .

٢ ــ القصيدتان الفائزتان بالمركز الثانى ، للشاعر « هالة لطفى » .

٣ ــ القصيدة الفائزة بالمركز الثانى مكررا ، للشاعر « محمد متولى » .

٤ ــ القصيدة الفائزة بالمركز الثالث ، للشاعرة « امانى شكم » .

وقد حدث تعديل فى المكافات لصالح الفائزين ، بحيث اصبحت مكافاة الجائزة الأولى : (١٢٠) جنيها ، والثانية (١٠٠) جنيه ، والثالثة (٨٠) جنيها ، وتصرف هذه المكافات ، مع مجموعات الكتب الادبية المهداة للفائزين ، بعد صدور هذا العدد بحوالى اسبوعين .

والمجلة تهنىء نفسها قبل ان تهنىء الفائزين ، على اكتشاف هذه المواهب الشعرية الاصيلة ، التى نرجو ان يستمر عطاؤها فى الغد ويتطور ؛ وفى الوقت نفسه تقدم المجلة شكرها لكل المتسابقين الآخرين ، الذين قدموا نصوصا لافتة ، تنبىء عن طاقات ومواهب حقيقية ، لا ينقصها سوى بعض التدريب والصقل ، ونخص بالتحية كلا من : « ايمن رزق » من الإسكندرية ، و« عفيفى محمود » من جامعة المنيا ، و« وليد احمد » من كفر الشيخ ، و « مصطفى عوض » من مدينة نصر ، و« نهال لطفى » من جامعة قناة السويس ، و« امل دسوقى » من الإسكندرية و« إيناس عبد المحسن » من زفتى ، و« هالة عبد العزيز » من قطور ، وذات الأربعة عشر ربيعا : « إيمان بسيونى » من المدينة نفسها .

وتتمنى المجلة ، لأصحاب النصوص الجيدة من هؤلاء واولئك ، الذين فازوا ، والذين لم يفوزوا ، مستقبلا شعريا مشرقا ، وغداً حافلاً .

(التحرير)

أحمد يمانى

إننى هنا
أترك اللعاب على الشرفة

(١)

ابتسامةُ ضيفٍ جديدٍ ــ تحت الملاءاتَ ــ
تبحث عن الجدِّ الذى صفَّى الحفرةَ من الأورامْ
وتركَنا مُتْعبين ،
لكن بأيدينا نُفرِّغُ الرطوبة
ونَنهَر الدِّيدانَ أن تنفخَ أصابعَنا
بأيدينا ..
وأرواحُنا معلقةٌ على التِّمثالْ
فى انتظاره

(٢)

رأيتُ ــ على قطعةٍ مفتوقةٍ من الخشب .
إلهاً صغيراً انتفخت سيقانُه
وصارت لقدميْهِ مساميرُ ، انتزعناها بصعوبة
حين تسلَّلتْ فكرةٌ شديدةٌ إلى رأسى
فخبأنا الأزهارَ بلِفافاتِ القطن

وتركْنا الجماجمَ مفتوحةً
لئلّا يهرُبُ الذبابُ مع فتاةٍ جافة
وينكمشُ الذَّكَرُ الكبير .

(٣)

الأمُّ تغلبتْ على انابيبِ المحلول
بشهقةٍ واحدة
ونَبَّهَتْنَا أن القادمين - ربما جاءوا من غابةٍ قريبة -
سوف يحشرون أنوفَهم الطريَّةَ فى جواربِنا
وعلينا أن نَثِقَ فى برودةِ الحذاء
لنرى فقط
آخِرَ صباحٍ هبطَ علينا .

(٤)

لماذا لا تتحسَّسُ ظَهْرى
كانت احجارٌ بيننا وبين آخِرِ المدْعوِّين
إننى هنا
بجانبى طفلةٌ رَشْحاءُ
اهديتَها حمَّالةَ صدر
وانا القطُّ نهديها من الطاولة
واصنعُ مدينةً لقدميْك
إننى هنا
احتاجُ ثلاثينَ كلمةٍ
لا لاقولَ : احبُّك
لكن ليثْبُتَ الموتى احلامَهم
على الشُّرفات .

(القاهرة)

هالة لطفى

قصيدتان

إشراقات (من وحى رامبو)

ابتداء

أؤسِّسُ للأبجدية
إطاراً جديداً من الوَرْدِ
لا وردَ فى شهر يوليو
ولكننا سوف نرحلُ فى آخرِ الأرضِ .. كى نجمعَ الوردَ
فلا تعبأوا بكلامى .. انا الكاهنةْ
انا المرأةُ الماجِنةْ
انا كلُّ شيءٍ يموتُ صغيراً من البردِ
.. والوَحدةِ الطاعِنةِ

رؤية

سألتاهُ : ماذا تَرى فى السماءِ ؟ فقال :
غرابٌ يُنقِّرُ غَيْمة
ويلتقطُ القمحَ من قلبها ..
دونَ رحْمة

امام لوحة العشاء الاخير : ملعقةٌ من ذراعِىَ .. تجلدُنى فى المساء
أساطيرُكَ الشبحيَّة
وموتِى البطىء
مُدَىً سرْمديَّة

مسرات ما قبل الذبح

(١) سَرابلُ خلف سرابلْ
وقلبى خَواء من الحبِّ .. والذهنُ عاطلْ
سأدفع مُدْيتَكَ الآنَ فى صُورتِى الباقية
و« دوريان جراى »
ستنطفىءُ النارُ فى روحِهِ الغاويةْ

(٢) سرابلُ خلف سرابلْ
يموتونَ حولَكَ يا صاحبى
فتبنى مقابِرَهم فى دَمِكْ
ولو انك الآنَ مُتَّ ..
لما وجدَ النعشُ عن يحملُكْ
فقلْ لى : لماذا يموتون ، ولا تستعيدُ صداكْ ؟ !

(٣) سرابلُ خلف سرابلْ
يمزقنى الناسُ عند التنامى بأفراحِهمْ
فأَىُّ ملاكٍ حزينٍ يقفْ
عن يمين .. ويبكى ؟ !

(٤) سرابلٌ خلف سرابلْ
لسوفَ افضُّ بكارةَ هذا السّكونْ
واصرخُ فى نصفَ ليلٍ حزين :
انا مُتعَبَة
فشُدُّوا يدىَّ على مَقْرُبَةْ

(٥) سرابلٌ خلف سرابلْ
شققنا طريقاً طويلاً لنأتى
فماذا وجدْنا سوى الإرتباكْ ..
يُطالعُنا من عيونِ الذين يُطِلُّون من نافذة
.. وتُغلِقُها كفُّهم عاجزَة ؟ !

(٦) سرابلٌ خلف سرابلْ
جحيمٌ من الحبُّ والبُغضِ .. والقربِ والبعدِ
.. إننى هنا :
إلهٌ يعربِدُ فى النارِ ..
إننى هنا :
اشدُّ السماءَ إلى تحتَ كى تقتربْ
غياماتُها من جِراحى !

(٧) سرابلٌ خلف سرابلْ
تسيرُ الجيادُ إلى النارِ ..
وحدى سأرجِعُ فى الليلِ .. قلبى حزينٌ
وكفَّاىَ باردتانِ .. فآهٍ وآهْ
لو يضمُّ خطاىَ ـ فتىً ـ لِخُطاهْ !

(الإسماعيلية)

حدث ذات مرة أن ...

محمـد متـولى

لم تعد الراعيةُ تجزُّ صوفَ القطيع ــ كما تعلمت ــ بابتسامةٍ ثاقبةٍ ولكنها آثرت ان تُودِعَه كهفَ اليقين
وتلاقى راعيها فى الشجرة المحدَّدةِ من أيامِهما

* * *

أُحب شَعركَ المتجلطَ بالروَثِ مادام رأسُك دافئا ، ويداك تسحَبا عاريةً اقطر ندىً وأعكس شعاعا منك إلى البرَك الآسنة نفجرها بسخونةٍ طرية ، ثم طافيَيْن ــ تداعب أردافنَا الأسماكُ الصغيرةُ ـ نتذكرُ كم كان جميلاً أن تلعَقَ الشمسُ الثلوجَ على نوافذنا بما يكفى لتبادُلِ الحبِّ علناً ، وكم كان جميلاً أن نسخر من الرجلِ الأنيقِ ذى الأسنانِ المهشمةِ الذى غليونه مِدخنةٌ تُسمِّمُ العشبَ ، هكذا أريدُكَ متأنقاً بالخرقةِ فى عُرس الغاب ، عيونُكَ النجوم الطازجةُ وساقاك جذورى ، فلا بهما تبتعدُ ولا بى .

* * *

الخِرَقُ تفرُكُ جسمَ التلِّ هاويةً كانزياح رغوةِ القُبلة ، والراعى فى القمة الجليديةِ يحتسى الكابتشينو ، ولا مباليا يلقى بآثارِ السُعال المنبعث من المضاجعة على الفراء ، ومن ظهرها يدفعها ؛ النعجة التى حرارتها فى صدرهِ كانت تشبه العناق ، وفى حُلةٍ اكاديميةٍ (لا تستطيع الراعية تطريزها ولاجَزَّ صوفِها) وقبعةٍ من الشاموَاه أو غليونٍ من الأبنوس ، يتفقد الغابَ ساخراً من شهوته القديمة ومن شِعر الرعاة

* * *

لماذا إذن يشعر الراعى بالغَيْرةِ حين تجزُّ الراعيةُ صوفَها لِسِواه ؟
(القاهرة)

أمــانى شــكم

مجنـــونة

أعرفُ أنى مجنونة
لا تعلمُ فيم تضيقُ العينانِ .. ويتسعُ الفمُ
وتضىءُ الفرحةُ خدَّىْ طفلٍ مولودْ
ولماذا حين .. يحدِّق فى المرآهْ
يولدُ فى عينيهِ الصمتُ المذهولُ المهتَمْ
ولماذا حين تطاردُهُ الغولةُ فى الحُلْمْ
يحتضنُ إليه لُعبتَهُ ..
يُرخِى الأجفانَ المشتاقةَ للنومْ ؟

أعرف أنى مجنونة
لا أعلم ـ حين أرانى أضحكُ فى كابوسٍ يومىّ ـ
كيف أظلُّ أبَسْمِلُ طولَ اليومِ .. وأغتمّ
أعلم أنى مجنونهْ
أتأملُ أحذيةَ الناسِ .. تعاريجَ الرُّصفانْ
وأعدُّ الأوراقَ الملقاةَ ـ تمائمَ سحرٍ ـ فى الأركانْ
أستجوبُ تجعديتَها العفويَّهْ
أنضمُّ لطابورِ النملِ الحارسِ تعويذتَها السحريَّهْ
تفتح لى بواباتِ مدائنِها .. تُدْخِلُنى مملكةَ الأسرارْ
ثم تنامْ
فى قلب النارْ

أعرف أنى مجنونةْ
اتمنى ان ان أعتصرَ فؤادىِ .. مثلَ الليمونةْ
املأَ اكوابَ الفرحةْ
بعصائر سمٍّ ملعونةْ
وابُلَّ الأفواهَ العطشَى
بحساءِ ضلوعى المطحونةْ
مجنونةْ

اتمنى ان ينشقَّ السقفْ
ويُطيحَ زفيرى بعواميد الأسمَنتْ
شىءٌ مجهولٌ يجعلنى اشتاقُ لدفءِ الأسفلتْ
انكفىء عليه ، اناجى الجثثَ المعجونةْ
بالبنزينِ أو الزيتْ
لكنى لا اسمعُ صوتى
من نافذتى .. اصرخُ فى الناسِ ، وفى الشرطىِّ
وفى سياراتِ الموتْ
لكنى لا اسمعُ صوتى
اقفزُ فى نهرِ الأضواءِ ،
وفى الضوضاءِ ..
وفى صمْت ..
أغرقُ فى صمتِى

(الإسكندرية)

متابعات

بشـير السـباعى

كافافيس وأحمد راسم

خلال صيف عام ١٩٧١ ، زارت الناقدة الأمريكية « **چين لاجوديس بنتشن** » الاسكندرية فى سياق بحثها عن اسكندرية « **كافافى** » و « **فورستر** » و « **داريل** » . وفى عام ١٩٧٧ نشرت فى **برنستون** ، **نيوچيرسى** ، كتابها المعروف : « **الاسكندرية ماتزال** » والذى ذكرت فيه ، أن « **كافافى** » « لم يكن مهتما بمشـ . مصر المعاصرة ، اللهم إلاّ فى مناسبة واحدة ــ فى قصيدة تبكى فلاحاً شاباً أعدم دون وجه حق ، انتقاماً لموت رجل إنجليزى » . والقصيدة التى تشير إليها « **بنتشن** » هى قصيدة « **٢٧ يونيو ١٩٠٦ ، الثانية ظهراً** » ، التى كتبها « **كافافى** » فى عام ١٩٠٨ والتى نشر « جورج سافيديس » أصلها اليونانى ، لأول مرة ، فى أثينا فى عام ١٩٦٨ .

ويرد زعم « بنتشن » فى سياق أكثر عمومية يؤكد على أن « **كافافى** » لم يكن مهتماً بأى شئ مصرى معاصر له ، وهو تأكيد يكذبه ستراتيس « تسيركاس » فى كتابه : « **كافافى السياسى** » الذى يتضمن فصلاً بأكمله تحت عنوان « **كافافى ومصر المعاصرة** » ، استندت إليه الناقدة اليونانية « **مارينا ريسفا** » فى تأكيدها على « **تمرد** » « **كافافى** » « على الظلم » الذى اقترفته بريطانيا العظمى فى حق الأمة المصرية » .

لكنى ما يعنينا هنا ليس هو إبراز هذا الواقع الذى لا ينكر ، بل إبراز واقع آخر تعرض للتجاهل زمناً طويلًا : اطلاع « **كافافى** » على الإبداع الشعرى المصرى ، المكتوب بالفرنسية وتحمسه له ، ونعنى هنا بالدرجة الأولى إبداع « **احمد راسم** » (١٨٩٥ ــ ١٩٥٨) ، وهو الشاعر الذى قال عنه الناقد « **جاستون بيرثى** » إنه أكثر شعراء الفرنسية المصريين مصرية » .

فمنذ عام ١٩٢٦ ، شقت قصائد « **احمد راسم** » طريقها من مدريد ، ثم من براغ ، إلى مجلة « **لا سومان اچيپسيان** » التى كان يرأس تحريرها الصحفى المعروف

« ستافروس ستا فرينوس » ، صديق « كافافى » . وفى سبتمبر ١٩٢٧ ، نشرت دار « رسائل الشرق » الباريسية ديوان « احمد راسم » الأول المكتوب بالفرنسية بعنوان : « كتاب نيسان » . وفى ٣١ مايو ١٩٢٨ ، أصدر « ستافرينوس » عدداً خاصاً من المجلة مكرّساً لإبداع « احمد راسم » الشعرى ، تضمن مجموعة من القصائد التى كتبها الشاعر فى براغ ، قلب بوهيميا الذى انصت إليه « ابو للينير » .

كان « كافافى » يتابع بدأب قصائد الشاعر المصرى الذى ولد — مثله — فى الإسكندرية . ولم يكن الشاعر اليونانى الشيخ ليخفى حماسه لإبداع الشاعر المصرى الشاب ، فقد أعرب عن هذا الحماس أمام كثيرين من المبدعين السكندريين الأجانب ، الذين كانوا أصدقاء مشتركين له ولـ « احمد راسم » فى الوقت نفسه .

وعندما قرر « ستافرينوس » إصدار عدد خاص من مجلته عن إبداع « احمد راسم » ، وهو قرار سابق لقراره باصدار عدد خاص عن إبداع « كافافى » ، أرسل من القاهرة رسالة إلى الأخير فى الإسكندرية يخبره فيها بما قرره . ورداً على هذه الرسالة ، كتب « كافافى » الرسالة التالية ، والتى نشرت فى صدر العدد الخاص من المجلة عن « احمد راسم » :

الاسكندرية ، ٩ مايو ١٩٢٨

١٠ شارع ليبسيوس

عزيزى ستافرينوس ،

تلقيت رسالتك المؤرخة فى ٦ مايو والتى تخبرنى عن طريقها بأن مجلة « لا سومان إجيبسيان » تنوى تكريس عدد خاص لأحمد راسم . إنك محق فى القول بأننى اكن التقدير له . فلقد أعربت ، شفاهة ، مراراً ، عن مشاعر التقدير التى أكنها لأحمد راسم ، وسوف اكون سعيداً إذا ما تسنى تحقيق أوسع ذيوع لها من خلال مجلة « لا سومان اجيبسيان » .

إننى احبّ فى احمد راسم التعبير الحىّ ، والروح ، والموقف .

وعندما أرى فى مجلة « لا سومان اجيبسيان » مقالة او قصيدة ، بتوقيع احمد راسم ، فإننى أسارع إلى قراءتها ، مقتنعاً بأننى سوف أجد شيئاً جميلاً ومثيراً للاهتمام . وحتى هذا اليوم لم يخب ظنى .

إننى أتحدث عن ذلك الجانب من عمله المكتوب بالفرنسية ، إلّا أنه يبدو لى من المؤكد أن خصائص الكتابة العديدة المجتمعة فى احمد راسم ، لابد وأنها قد منحت الأدب العربى أيضاً صفحات مماثلة ، لتلك المكتوبة بالفرنسية ، والتى تدخل السرور على قلبى ، تدخل سروراً جما على قلبى .

صديقك

ك . پ . كافافى »

ومن جهة اخرى ، وعلى الرغم من اننى لم أعثر — حتى الآن — على شهادة لأحمد راسم عن إبداع « كافافى » الشعرى ، فإن الأمر الذى لا جدال فيه هو أن الشاعر المصرى قد قرأ على صفحات مجلة « لا سومان اجيبسيان » الترجمات الهامة لأجمل قصائد كافافى .

مأثرة أنور كامل الأخيرة

منذ خمس سنوات خلت ، التقيت فارساً نبيلاً اخيراً من فرسان زمن « الفن والحرية » الذين اغتالهم زمن تقزر الروح وهلكوا فى منافى الداخل والخارج واحداً بعد الآخر .

كان اللقاء الشخصى بيننا — أنور كامل (١٩١٣ — ١٩٩١) وانا - فى اواخر عام ١٩٨٦ . فرصة استثنائية لى للتعرف على رجل قرر نزع أقفال « معمل البارود » الذى حلم به نيكولاس كالاس وجورج حنين ثم كبتته ديكتاتورية « الأمير ذى الأنف السيمافورى » وخدمها من الايديولوجيين الفاسدين .

وهل كان بوسع الشيخ أنور كامل أن يتنكر لشعار الشباب : « وجدت العراقيل لكى تكتسح ! » ، « وجدت الاغلال لكى تنكسر ! » ؟

هذا الشيخ الذى « تلوذ أصابعه بأهداب عينيه » يهزأ بـ« امبراطورية الحوائط » ، ويقرر من جديد فتح النار على الاتباعية الخافقة وعلى تزوير التاريخ الثقافى للانتلجنتسيا الإبداعية المصرية .

كان الشاب الذى صدم الرأى العام المحافظ بكتاب « الكتاب المنبوذ » (١٩٣٦) داعياً إلى تحرير الأيروسى ، وازر بيان « يحيا الفن المنحط ! » (١٩٣٨) الداعى إلى تحرير الفن ، وشارك جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل فى تأسيس جماعة «الفن والحرية » (١٩٣٩) سعياً إلى فن ثورى حر ، ودافع عن حرية الفكر على صفحات مجلة « التطور » (١٩٤٠) التى كان رئيساً لهيئة تحريرها ، وأسس جماعة « الخبز والحرية » (١٩٤٠) سعياً إلى مجتمع عادل ديمقراطى ، كان هذا الشاب مايزال حياً فى الشيخ الذى لم يؤرقه هاجس الموت ولم تكسر روحه الهزيمة وسلام القبور المدجج بأسلحة الاكذوبة !

وعندما قرر فتح النار على الاتباعية الخانقة لم يكن وحيداً ...

لقد التف حوله حشد من الشعراء والكتاب والمبدعين الموهوبين الشباب الذين فرحوا بجسارته وفرح بحيويتهم وآزروا منبره الفريد المتواضع - « اوراق أنور كامل » - بإسهاماتهم المجددة وتعرفوا من خلال هذه الأوراق - ربما لأول مرة - على جوانب كثيرة من ذخيرة الحداثة المصرية التى انطلقت من « معمل بارود » الفن والحرية .

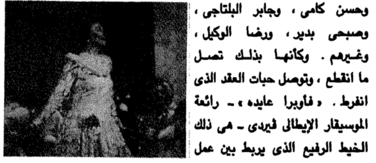
ومن خلال الدراسات والترجمات التى قدمها عبر « الأوراق » أو وسائل النشر الحر الأخرى ، أتيح لجيل جديد من المبدعين الشباب اكتشاف ينابيع أصيلة لحلم الخلق والإنصات الرهيف إلى دقات قلوب جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل ، أبطال زمن كان وزمن قادم !

وتلك كانت مأثرة أنور كامل الأخيرة ، والخلود مصيرها !

هناء عبد الفتاح

شموع الأوبرا لاتنطفىء !!

فى نهاية القرن التاسع عشر وانتظاراً لقدوم القرن العشرين ، وبالتحديد فى الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١ قدمت دار الأوبرا المصرية الملكية عرضها المسرحى الذى افتتحت به موسمها الأول : « اوبرا عايده » . وفى نهايات القرن العشرين ومشارف بدايات القرن الواحد والعشرين ، وبالتحديد فى الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٩١ ، تتوج دار الأوبرا الجديدة داخل مركزها الثقافى القومى جهودها فى عامها الثالث . بتقديم « اوبرا عايده » فى ثوبها الجديد . وبفنانيها المصريين رتيبة الحفنى ، وغالية راشد وإيمان مصطفى ، وحسن كامى ، وجابر البلتاجى ، وصبحى بدير ، ورضا الوكيل ، وغيرهم . وكأنها بذلك تصل ما انقطع ، وتوصل حبات العقد الذى انفرط . « فأوبرا عايده » ـ رائعة الموسيقار الإيطالى فيردى ـ هى ذلك الخيط الرفيع الذى يربط بين عمل تحقق بالأمس وبين عمل متجدد لا ينقطع .



لاترافياتا ـ فرقة أوبرا القاهرة رتيبة الحفنى

مالت الفنانة الكبيرة المعطاء أمينة رزق لتطفىء الشموع الثلاث من عمر المركز الثقافى القومى . لكن الشموع ابت ان تنطفىء على الرغم من معاونة المحتفلين وفى مقدمتهم الدكتور / طارق على حسن ـ المسئول الأول عن هذا الصرح الثقافى المتين ـ كى تتمكن الفنانة الكبيرة من إطفائها . وأخيرا تنطفىء الشموع الثلاث ، لتُضاء من جديد شموع سنوات تالية لسلسلة من الإنجازات الثقافية يقدمها هذا المركز الهام . فدار الأوبرا القديمة

احترقت، لتعود اليوم فى ثوبها الجديد، فتواصل حركتها الفنية والثقافية فى زمن نحن فى أشد الحاجة إليها .

احتفلنا مع المركز الثقافى القومى، وداخل دار الأوبرا الحديثه، فشاهدنا بعض ثماره من برنامجه الفنى السنوى : كورال أطفال الأوبرا بقيادة سليم سحاب، وهو يعزف بعضاً من الأغانى الخفيفة والموشحات التى غناها أطفالنا : « وحياة قلبى وأفراحه » ـ ألحان منير مراد، وموشح « نم دمعى » ألحان أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى، و« اتمخطرى يا خيل » و« أبجد هوز » من كلمات حسين السيد

والحان محمد عبد الوهاب، لقد استمعنا إلى الأصوات الشجية للجيل الجديد وهى تردد تراث الآباء والأجداء بتلقائية وصدق، كنا نستمع إلى هذه الألحان والأغانى ونشعر بسعادة غامرة، تجلعنا ندرك بأن فنَّ الأجيال السابقة لم يضع هباء . بل يتعلمه الأطفال ويثبتون أن فن الغناء الشرقى والمصرى لم يمتْ بموت أصحابه، بل يظل حيًا على أفواه مَنْ أتوا مِنْ بعدهم . وبقيادة سليم سحاب كذلك وحمادة النادى استمعنا لفرقة الموسيقى العربية بكورالها وعازفيها وهم يعزفون ويؤدون مقطوعات وموشحات من تراث موسيقانا العربية . وشاهدنا كذلك لفرقة باليه أوبرا القاهرة تحت الإشراف الفنى لعبد المنعم كامل وموسيقى « رافيل » وتصميم « موريس بيجار » البوليرو فى إطار فنى يتشكل من راقصات وراقصى فرقة الباليه الشباب، وهم يؤكدون نضجهم الفنى ومحاولتهم اللحاق بِرَكْبِ الباليه العالمى المتقدم . تتلو ذلك معزوفات من أوركسترا القاهرة السيمفونى تحت قيادة أحمد الصعيدى حيث تقدم كونشرتو « الفيولينة » رقم ٣ « لِسَان صَانس » عزفها ياسر الصيرفى الفنان المصرى الموهوب الذى لم يبلغ العشرين من عمره، وكان يعزف مقطوعته بروح الشاب الطموح وقدرات الفنان المخضرم . ومن أعمال « دفور جاك » استمعنا إلى ناجى الحبشى ـ الفنان المصرى العالمى وهو يعزف برهافة وحس فنى عذب على آلته التشيللو ـ التى كان يحتضنها وكأنها ذراع من ذارعيه ـ مع الأوركسترا بقيادة أحمد الصعيدى فى كونشرتو للتشيللو والأوركسترا رقم ١٠٤ و أعمال راحمانينوف نصغى إلى الفنان السوليست رمزى يسى الذى اثبت



رمزى يسى

تفوقه وتميزه الفنى عالميا بمصر والخارج ـ وهو يعزف على البيانو مع الأوركسسترا ـ عمل رقم ١٨ تحت قيادة يوسف السيسى . لتنتهى هذه الأمسية الرائعة بفرقة أوبرا القاهرة وهى تعرض المشهد الثانى من الفصل الثانى من أوبرا عايده، لتثبت لنا عن حق بأن مصر زاخرة بالمواهب والعبقريات ليس فقط من الادباء والشعراء والمفكرين والتشكيليين بل من الفنانين أيضا .

لم يكنْ وجود هذا المركز الثقافى إذن مجرد إطار أو شكل من اشكال التعبير عن الحضارة المصرية المعاصرة، واتساقها مع الحضارة

الأوربية الحديثة فقط ، بل هو ـ كذلك ـ نبت أخضر تستظل بظله البراعم الصغيرة والأجيال الجديدة التى تجد فى الثقافة حاجة ، وفى الفن ضرورة ، وفى التعبير الجماعى سلوكاً وما قدمه هذا المركز الفنى فى تلك السنوات الثلاث القليلة الماضية يُعَدّ بَعْثاً لما قدمته دار الأوبرا القديمة والثقافة المسرحية السابقة فى أزهى مراحلها واستمراراً لها وتواصلاً بها ، ويمثل هذا منجزاً من المنجزات الثقافية الهامة فى مصر اليوم ، مهما كانت الملاحظات النقدية بالإيجاب أو السلب . فليست المسألة فقط هى ما يقدمه هذا المركز من نشاطات بفروعه وفرقه المتنوعة : الأوبرا ـ الباليه ـ الأوركسترا السيمفونى ـ الموسيقى العربية ـ التجارب المسرحية ، أو فى الندوات واللقاءات الثقافية والمعارض وغيرها ، وإنما فى ما أرساه من قواعد وتقاليد ثابتة عريقة قد نسيناها أو نحاول أنْ نتناساها ، وأعنى بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر : المواسم الثقافية والفنية المسرحية الثابتة التى ترسم نشاطاتها ويوزعها المركز على مدار العام أو نصف العام على الأقل ؛ لجمهرة من المتفرجين المتلقين المتشوقين لارتشاف رحيق الثقافة والفنون فى إطار يحترمهم ، ويقدم لهم التجربة تلو التجربة دون انقطاع . ولهذا يؤدى المركز القومى رسالة هامة ، هو تعويد المتفرج / المتلقى على تذوق نوعيات من الثقافة الرفيعة ، وإنقاذه من الضياع وسط متاهات العروض الهابطة التى تزخر بها المسارح الخاصة وبعض مسارح الدولة . إنها المرة الأولى من فترة طويلة ، ربما تزيد عن ربع قرن من الزمان نعرف مسبقاً ما ستقدمه مؤسسة ثقافية طوال موسمها المسرحى الفنى السنوى . فالمركز يعلن عن برامجه قبل تقديمها بفترة ، وبذلك يتيح للمتلقى أنْ يختار منها ما يود مشاهدته ، وما يتمشى مع رغباته كما أن هذا المركز يفتح أبوابه على مصراعيها لاستقبال وتشجيع كل ما يُعد تجربة أجنبية ثقافية وفنية هامة ، تزيد من تأصيل التجربة الثقافية المصرية ، ولهذا لا يقدم العروض الفنية والمنجزات الثقافية المتنوعة المحلية فقط ، بل يلتقى وجمهوره والفنانون المصريون بالتجارب الفنية العالمية ـ الكلاسيكية منها والحديثة ـ للاستفادة والتبادل الثقافى والفنى ـ ويحدث بذلك تَماسٌّ فنى متفرد بين ثقافتنا القومية ، والثقافة الواردة من أقصى الشرق والغرب القريب أو البعيد ، فى عملية من الأخذ والعطاء ، فتقل الفجوة الثقافية بين الشعوب ، بين ما نحياه ونحلم به ونمارسه ، وبين ما يحياه الآخرون ويعايشونه .

مازلنا فى انتظار شموع جديدة تضىء ذلك الظلام الدامس حولنا ، وتكون شاهد عيان على أن الحضارة لا تنطفىء فى بلد تصبح فيه الثقافة والفنون صنواً لإنسانية الإنسان ، وجزءاً لا ينفصم عن كيانه وروحه !!

تأليف : ميشيل شودكيفيكس
ترجمة : ابتهال يونس

قراءة فى كتاب :
فلســفة التأويل

نشرت هذه المقالة باللغة الفرنسية فى مجلة « دراسات إسلامية » العدد ٤٥ ، عام ١٩٨٤ م .

Studia Islamico, Ex fasciuels LX°, Revue des livres (Books Riview) 6. p. Maisonnsuve-La Rox, Paris, 1984.

وكاتبها هو الأستاذ ميشيل شودكيفيكس ، أستاذ التصوف الإسلامى ، ويتمتع بإحاطة دقيقة بتاريخ التصوف الإسلامى . وقد أعلن إسلامه منذ أربعين عاما ، ومنذ ذلك الحين تخصص فى أعمال ابن عربى . وهو يتقن الفارسية إلى جانب العربية بالطبع . وقد قام بترجمة « مواقف الأمير عبد القادر الجزائرى » إلى اللغة الفرنسية ، كما قام بترجمة أجزاء كبيرة من الفتوحات المكية ، وله دراسات عديدة عن الفتوحات ، أخرها دراسة بعنوان « معمار بنية الفتوحات المكية » . هذا بالإضافة إلى أنه أشرف على نشر الترجمة الفرنسية لرواية جمال الغيطانى « الزينى بركات » وللأستاذ شودكيفيكس علاقات قوية بأساتذة التصوف فى العالم العربى ، كما قام بعدة زيارات للقاهرة ودمشق .

اتجه الدكتور أبو زيد - وله كتاب قبل ذلك عن تفسير القرآن عند المعتزلة بعنوان : « الاتجاه العقلى فى التفسير » دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٢ - للاهتمام بابن عربى بفضل اعمال هنرى كوربان وسليمان العطار (الذى ندين له بدراسة هامة - ولكنها للأسف سيئة الطباعة - عن « الخيال والشعر فى تصوف الاندلس ، القاهرة ، ١٩٨١ م) .

يعتمد هذا الكتاب - بداية - على دقة فى البحث ، كما أنه يمثل بالنسبة لكثير من القراء - بالإضافة إلى موضوعه الخاص « التأويل » - مقدمة هامة وضرورية لمختلف جوانب عقيدة الإمام الاكبر مزودة بإشارات واضحة واستشهادات دقيقة . والكاتب لا يتناول موضوعه الأصلى - وهو ما يتصل تحديدا بتأويل القرآن عند ابن عربى - إلا فى المائة والخمسين صفحة الأخيرة ، وذلك بعد انعطافات طويلة تصيب أحياناً بالدهشة .

يهتم الباب الأول (التأويل والوجود) بكامله بعلم نشأة الكون عند الإمام الاكبر ، وقد حلل المؤلف هذا الموضوع من خلال أربعة مستويات متتالية : مستوى الخيال المطلق ، مستوى عالم الامر (العقل - النفس - الطبيعة - الهباء) ، مستوى عالم الخلق (العرش - الكرسى - الفلك - الاطلسى - فلك الكواكب الثابتة) ، وأخيراً مستوى عالم الشهادة (الأفلاك السبعة المتحركة - العناصر الاربعة) . وهذا موضوع كان تناوله آسين بالاثيوس فى كتابه (متصوف مرسية : ابن عربى ، عقيدته وعلم الكون ، مدريد ، ١٩٢٨ م) حيث قدم وصفا مبهما بعض الشىء وناقصا لعقيدة ابن عربى فى هذا المجال . وقد غالى الدكتور أبو زيد ، والذى يبدو لنا أنه لم يهمل أى نص على شىء من الأهمية ، فى التنظيم الصارم بعض الشىء لما هو - عند ابن عربى - متناسق وأكثر سلاسة . لكن تحليله هذا يساعد على إزالة الغموض الناتج عن كثرة استخدام ابن عربى لأسماء مختلفة للدلالة على حقيقة واحدة (البهاء / الهيولى / الجسم الكل / الغراب / السبجة السوداء / الجوهر المظلم) أو استخدامه لاسم واحد للدلالة على مراتب كونية مختلفة (كما فى الفصل الأول من كتاب الفصوص ، ص ١٤٤ ، حيث يخلط ابن عربى بين الطبيعة والعطاء) وأحياناً يستخدم « الطبيعة » للدلالة على « الهباء » أو يستخدم الثانية للدلالة على الأولى عكسا ، وفى أحيان أخرى تتسم الدلالة عند ابن عربى بالتناقض (كما نجد فى فهمه للنون والمحبرة مثلا) . وقد أبرز هذا التحليل من جهة أخرى عنصرين تتضح أهميتهما فيما بعد ، وهما : تكرار البنية الرباعية ، وتكرار وظيفة البرزخ كوساطة فى كل مستويات التجلى الكونى كافة ، ذلك أن آخر لفظ فى الرباعى هو أيضا أول الرباعى الذى يليه ، وهو يمثل لذلك حدا مشتركا .

ويتعرض الباب الثانى لعقيدة الشيخ الأكبر الأنثروبولوجية ، حيث الإنسان (الإنسان الكامل بالطبع) « المخلوق على صورة الرحمن » ، مرآة الحق » ، « صنو القرآن ، بحيث يتضمن كل شىء » (القرآن ، سورة الأنعام ، الآية ٣٨ « مافرطنا فى الكتاب من شىء) فهو الجامع لكل الحقائق . هنا أيضا يؤكد الدكتور أبو زيد دور المجموعات الرباعية (الروح - العقل - النفس - الجسم ، العناصر الأربعة والطبائع الأربعة والأخلاط الأربعة ، والأوتاد الأربعة - الخ) . ومن جهة أخرى يكشف هذا الباب بوضوح أن الكون بالنسبة لابن عربى يماثل الحلم الذى يجب

تأويله ، والإنسان وحده هو الكائن القادر على القيام بهذا التأويل ، وذلك بحكم وظيفته البرزخية ، حيث ينتمي للحقيقة المحمدية ، التي يشارك فيها كل إنسان بشكل ضمني عن طريق « الوراثة » ، فالإنسان هو الوحيد القادر على عبور « الظواهر » والنفاذ إلى « الباطن » ، فهو بمثابة الجسر الواصل بينهما .

وفي هذا الباب ذاته ، تمت دراسة الدور الجوهري للخيال دراسة مستفيضة ، وهو ملكة اختص بها البشر دون غيرهم . لكن قراءة المؤلف لأفكار ابن عربي حول هذه النقطة تبدو متأثرة بقراءة كوربان ، التي كانت قراءة شخصية وفردية . لكننا من جهة أخرى نشعر بالامتنان لرفض المؤلف الحاسم لبعض التعليقات المبتسرة حول وحدة الوجود - خاصة تعليقات أبي العلا عفيفي - والتي تدمجها بطريقة سطحية بالحلولية الدارجة .

أما الباب الثالث والأخير فيتعرض للمعطيات المرتبطة مباشرة بموضوع الكتاب . وفقا لحديث ورد عن ابن مسعود ، فإن لكل آية من آيات القرآن ظاهرا وباطنا وحدا ومُطَّلعا (وهي قراءة تبدو لنا كما تبدو للمؤلف أفضل من القراءة المعتادة التي هي مَطْلَع) . ويقابل تدرج المعنى هذا عند ابن عربي مجموعة رباعية من المفسرين : الفقهاء والصوفية وأهل الأعراف (سورة الأعراف ، الآية ٤٦) وأخيرا اللاتينية . إن الكلمة الإلهية تفترض صعودا نحو « المُطَّلع » أي صعودا روحيا ومعراجا لكي نفهم معناها . وهذا الفهم لا يكون نهائيا أبدا ، بما أن هناك تجديد للخلق فهناك دائما تجديد للقرآن ومعنى ذلك أن القرآن قديم أزلي من جهة ، ومتجدد الخلق حادث من جهة أخرى .

وكما أن الكون لغة فاللغة كون ، والحروف التي تكونها تشكل بالنسبة لابن عربي أمة ، وعددها يوازي مراتب الوجود الثمانية والعشرين . هكذا يحلل المؤلف بعناية ودقة المعطيات الكثيرة جدا عن علم الحروف . والمتناثرة في كتابات ابن عربي : سلسلة الحروف ابتداء من الألف والدور الرباعي الذي يمثله السكون والحركات الثلاث ، والمطابقة بين الحروف والوظائف الأساسية (خاصة بين الألف والواو والياء من جهة ، والقطب والإمامين من جهة أخرى) الخ .

وقد كانت الغاية المحورية لكل هذه التحليلات - التي لا يسعنا هنا إلا أن نشير لثرائها - هي بيان أن فكرة تأويل القرآن لا يمكن فصلها عند ابن عربي عن عقيدته ككل ، وإبراز ما يعطي الحق الشرعي للإنسان ، ويمكنه في نفس الوقت ، من تفسير الكلمة الإلهية . وقد تم إبراز ذلك كله من خلال بيان المؤلف للتماثل والتوازي بين الكون والإنسان والقرآن . ودون الدخول في نقد تفصيلي ، نكتفي أن نشير هنا إلى أن اختيار كلمة « تأويل » - وهي كلمة قلما استخدمها ابن عربي بمعناها الإيجابي (فهي غالبا ما تعني له التأويلات المتساهلة التي تلغي الظاهر بحجة الوصول إلى الباطن ، كما يلاحظ الدكتور أبو زيد في ص ٢٨٩) - هو اختيار غير موفق (هل يجب أن نرى هنا أيضا تأثير كوربان) .

وابن عربي يفضل الحديث عن « الإشارات » بدلا من « التأويل » ، وهو ما يوافق عليه المؤلف في ص ٤١١ . وقد وردت فكرة « ختم الولاية » عند ابن عربي بصورة مبهمة . وعلى عكس ما ورد في ص ١٧٩ ، نجد أن « الإنسان الكامل » و « القطب » ليسا مترادفين ، ذلك أن الدرجة الروحية

للقطب مشاع للأفراد فى حين أن الوظيفة ـ الإنسان الكامل ـ قاصرة عليه وحده . وابن عربى من جهة أخرى لا يزعم لنفسه وظيفة القطب ، وذلك على عكس ما ورد فى صفحات : ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٣٢٤ ، فهناك فقرة فى الفتوحات (الجزء الرابع ، ص ٧٧) تستبعد أنه نال حتى المرتبة ذاتها .

لكن يجب أن ندرك أن المؤلف أصاب القارىء بخيبة أمل عندما تناول موضوعه الأصلى فى الخمسين صفحة الأخيرة فقط ، بعد كل تلك المقدمات الخصبة . لكن علينا أن نضيف أن المؤلف قد دعم كل مقولاته النظرية بالأمثلة والشواهد .

وقد كانت لدى الدكتو أبو زيد حرية الاختيار ، لكنه لم يكتف بالنماذج القليلة التى أوردها لتأويلات الشيخ الأكبر ، بل اعتمد على إيراد بعض النماذج على كتاب « رد معانى الآيات المتشابهات إلى الآيات المحكمات » . وليس هذا الكتاب بالقطع من أعمال الشيخ الأكبر ، وقد ؤشار عثمان يحيى إلى أن نسبة هذا الكتاب إلى الشيخ الأكبر أمر مشكوك فيه ، وذكر أنه يمكن أن يكون من مؤلفات ابن اللبان ، الأمر الذى يفسر جملة المقدمة (وردت فيه ص ٣٨٧) التى

يبدو أنها تشير إلى ابن تيمية أو إلى أحد تلاميذه . وفى رأينا أن هناك كثيراً من الدلائل تمنع أن يكون

أولا ، ومثل منهجه التفسيرى ثانيا (وهو منهج يقبل ـ على عكس منهج

الكتاب من مؤلفات الشيخ الأكبر ، وذلك مثل أسلوبه المنمق التعليمى

ابن عربى ـ بوجود « الزيادة » فى كلمات القرآن) . ولذلك لا ندهش أن يدرك المؤلف (ص ٣٨٨ ، ٣٩٤) أن هناك تناقضات غريبة بين المبادىء التى وضعها ابن عربى والوسائل الشديدة الاصطلاحية المطروحة فى ذلك الكتاب الصغير .

ويمكننا ، بصفة عامة ، أن نتساءل : ألم يكن من الأفضل اتباع مدخل معاكس للمدخل الذى اتبعه الدكتور أبو زيد ، والانطلاق من الإشارات التى يستنبطها ابن عربى من الآيات القرآنية فى كل صفحة من أعماله تقريبا ، لكى نصل فى النهاية إلى اكتشاف القوانين التى تنظمها ؟ ! إن تفسير ابن عربى لا يُستنبط من عقيدته ، بل هو مصدر تلك العقيدة . ويبدو أن المنهج الآلى الذى اتبعه الدكتور أبو زيد قد أدى إلى نسيان ذلك . ورغم مزايا هذا العمل الرصين ، فلا يزال ثمة مجال لدراسة متعمقة عن تأويل القرآن فى كتابات الشيخ الأكبر .

(باريس)

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

الفن والهوية القومية

فى الوقت الذى تتشذّر فيه قوة عظمى مثل الاتحاد السوفييتى ، وعدد غير قليل من دول أوروبا الشرقية ، وأبرزها يوغوسلافيا ، إلى دول أو دويلات عرقية ، هل يستطيع مفكر سياسى أو عـالم اجتماعى أو انثربولوجى أن يهون من شأن القومية ؟

وللرّد على هذا السؤال ، عقدت مجلة « آرت إن أميركا » (Art in America) فى عدد أكتوبر ندوة خاصة على صفحاتها ، أشركت فيها عدداً من المفكرين والأكاديميين والكتّاب وحدّدت موضوع المناقشة هو : (**الفنّ والهويّة القوميّة : ندوة نقّاد**) .

وليس هناك شك فى أهمية هذا الموضوع ، خاصة وأنه يمس مشكلة أو قضية ما برحت تفرض نفسها على الكتاب فى مصر من وقت إلى آخر . حسب المناسبة ، ولكنها فيما أعتقد . موجودة وجوداً دائماً ، يتراوح بين المباشرة والاستخفاء وينّم فى الحالتين عن مركّب نقص ، فى تعلّق الصحافة المصرية وأجهزة إعلامنا بإسباغ نعت العالمية على من يريدون بتسجيله من الكتّاب والفنّانين ، ومن ثّم وضعه فى طبقـة لا يمكن أن ينتمى إليها المبدعون .. « المحليّون » ، مهما أجادوا . فالممثل عمر الشريف ، هو الممثل المصرى العالمى ، ورمزى يسىّ عازف البيانو المصرى العالمى . حتّى داليدا ، كانت المغنية المصرية بنت شبرا العالمية . وأخيراً لاحظت أن إحدى الصحف المصرية وصفت متحف القاهرة للفن الحديث الذى افتتح مؤخراً بالعالمية أيضاً .

وقد تساءلت بعد قراءة عنوان هذا الخبر الهام الذى احتّل مكانا بارزاً بالصحيفة — الصفحة الأولى — أليس هذا المتحف خاصاً بالفن المصرى الحديث مثلما يخصّص متحف ... وتينى « للفن الأمريكى الحديث ؟ وإذا كان متحف « ويتنى » فى نيويورك يضّم أعمال فنانين من أمثال جاكسون بولوك وروثكو وجاسبر جـونز وانـدى وورهول وروبـرت روشنبرج وكليفورد ستيل وبارنيت

نيومان ، وكلهم وفقاً للمعيار المصرى عـالميون ، فلمـاذا كان الاسم : « متحف ويتنى للفن الأمريكى » فقط ؟

وترتيباً على ذلك المنطق سنلقى نظرة على (متحف نيويورك للفن الحديث وهو يضُمّ اهمّ أعمال أساتذة القرن العشرين ، ومن بينهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، بيكاسو وماتيس وميرو وبول كلى ودييجو ريڤيرا وسيكيروس وتامايو وسلڤادور دالى وجيورجيو دى كيريكو ودو شامب وليجيه وبراك وغيرهم ؛ وهو المتحف الذى خصّه بيكاسو بشرف استضافة رائعته « جورنيكا » ، لتعود إلى متحف « برادو » فى مدريد بعد انتهاء حكم فرانكو ، أليس منطقياً إذن أن يسمىّ هـذا المتحف : (متحف نيويورك للفن الحديث العالمى) ؟ هذا إذا افترضنا أن بقية شعوب العالم لابّد ، تفكّر بطريقتنا السقيمة ، التى إن كانت تكشف عن شىء ، فهو بلا شك الإحساس بالدونية .

لقد عاش بيكاسو فى فرنسا زهاء ٧٠ عاماً ، ولم تتجاوز السنوات التى قضاها فى مسقط رأسه ، اسبانيا ، عشرين عاماً ، ومع ذلك يُذكر بيكاسو بانه الفنان الاسبانى وليس الفرنسى أو العالمى إلاّ ... فى مصر أو عالمنا العربى .

ما زلت أتحدث عن جانب واحد من فكرة القومية هو : الانتساب ، ولكنه فيما أعتقد جانب هام ، لانه بمثابة المفتاح للشخصية القومية التى ينتسب لها الفنان او الكاتب بصورة عامة . ولذا كانت محاولة التمسّح فى صفات مثل العالمية أقرب ما تكون إلى الخيانة .

تلك كانت ملاحظة عابرة أردت تسجيلها كمدخل لموضوع : (الفن والهوية القومية) ، لمجرد التاكيد على ضحالة مفهوم أجهزة إعلامنا لماهية الفن العالمى والقومى على السواء ، وأنه لا غضاضة فى أن يحلّق الفنان المصرى فى الآفاق العالمية ويظّل ، مع ذلك ، فناناً مصرياً ، ونعود إلى ندوة (آرت أنْ امـيركـا) ، لنحـاول استعراض بعض الآراء المتباينة .

يقول بيتر شيلدال وهو شاعر وناقد ، إن التقليل من شأن القومية لم يعد ممكناً ففكرة القومية الآن ، بداية من الجمهوريات السوفييتية الآخذة فى التفكك ، إلى دعاة الثقافة المتعّـددة الأمريكيـين (المـايكـرو قوميين) ، هى أكثر الأفكار التى تعد بقيمة ومعنى لحيوات الإنسان فى الوقت الحاضر . إن الرأسمالية والديمقراطية لا تستطيعان أن تعدا بقيمة ومعنى والانتصار العالمى لهذين النظامين البرجماتيين يُخلّف فراغاً كان يمتلىء ذات مرة بأحلام الاقتصاديات والسياسات البديلة ، حتى أن مطالب القومية العاطفية تندفع لشغل الفراغ ونحن إزاء هذا التطور ، الذى نرى فيه الأمل بينما نلاحظ التهديد ، يمكننا أن نبدأ بتحديد الفروق .

إن الشعور القوى ليس هو القومية بصورة آلية أى ليس الظـاهرة السياسية المصاحبة للقومية فى بعض الأحيان .و « القومية » ، مع تأكيد ضمنى عـلى أبشع تـداعيـاتهـا التاريخية ، هى كلمة نادرة تستخدم لمنع أية معرفة عن أهمية القومية .

الأمم ليست دولاً . والعالم ملىء بأمم بدون دول ــ الفلسطينيون والأكراد والسيخ ــ ويأتى معظم العنف الموجود فى العالم من تلك الأمم التى ليس لهـا دول . والاتحاد السوفييتى ويوغوسلافيا ولبنان على الجانب الآخر ، هى دول بدون تماسك قومى ، وهى مضطربة بالمثل .

والبديل للقومى ، فى الثقافة ، ليس هو العالمى ولكنه الكوزمو بوليتان ، وهو التداخل المعقّد والتلاقح للقيم

وقد كان هذا هو الحال دائما حتى فى أوج الدولية . وقد كان «ماليفيتش Malevich» و«موندريان» و«بولوك» على التعاقب ، روسياً وهولندياً وأمريكيا شماليا ، مثل الفودكا الروسية وطواحين الهواء الهولندية والجياد الربعية الأمريكية .

وتوضيحاً لهذه الفكرة ، يقول «شيلدال» إن الثمانينات ، التى بدأت «بغزوات» الإيطاليين والألمان والفرنسيين لعالم الفن فى نيويورك ، كانت حقبة تحوّل الفن القومى إلى الكوزموبوليتانية . وكان النبى الرئيسى لهذه الحقبة الفنان الألمانى انسلم كيفر Anselm Keifer فقد وحّد «خيال كيفر» أوروبا قبل أن يقوم الألمان الشرقيون ، بتشجيع من جوربا تشوف ، بإسقاط حائط برلين ، مما أدّى إلى انهيار اضطراب الحرب الباردة المجمدّ القديم فى كلّ مكان . فقد جعل كيفر الألمانية متاحة من جديد للخيال ، وخلّصها من التابو فقد جسّم فن «كيفر» وعيا صادقاً بأفضل ما فى التاريخ الألمانى ومطهراً بأسوأ ما فى هذا التاريخ ، ومن ثم كان يصلح لمستقبل متكامل . وربما لم يغيّر «كيفر» العالم ، ولكنه أعطى كلّ من كان منتبهاً فكرة غامضة عن : لماذا وكيف وأين يمكن أن يتغيّر العالم .

ويضيف شيلدال» أن الفنانين النبوئيين الأمريكيين ، ومن بينهم «إريك فيشل» فى مطلع العقد و«مايك كيلى» نحو نهايته ، تنبئوا بتدهور قومى تجلّى فى (جشتالت) طبقة متوسطة — عُليا مشوّهة ، عند «فيشل» ، وطبقة دُنيا معّذبة عند كيلى ولكن بحس أمريكى من مرحلة ما بعد الرواية وكانت خيالاتهما تتسّق مع أمة متغايرة العناصر تتماسك بصورة لا أمل فيها بواسطة قطع من الورق ترجع إلى القرن الثامن عشر ، وبواسطة هوليود . بينما لعب «جف كونز» Geff Koons نهاية لعبة ثقافة مشتركة «متعددة القومية» تعرّف بالأمريكية .

وبينما يرفض «شيلدال» أن يحدد الخصائص القومية فى الفن الحديث ، لا ينكر أن هذه الخصائص ليست غامضة ولكنها متجاهلة .

كما أن ترميز التيمات والقيم القومية لا يسبغُ أهمية على الفنانين ، ولكن الفنانين الكبار يعبرون عن أعمق حقائق انفسهم وعالمهم ، الذى يشمل حالياً على نحو ملح حقائق القومية فما الذى يستطيع الآن أن يعارض القومية ، باعتبارها العنصر الأولىّ الذى يربط ويميّز المجموعات الإنسانية ؟ لقد مات الرب ، مرة أخرى . إن «لينين» ينتظر الدفن . إن عدن واليوطوبيا مدينتا أشباح وفى وسع المبدأ الروحى وحده ، الذى يلبّى حاجة الناس إلى التماثل ، أن يرأب الجروح التى تسبّبت فيها اقتصاديات وسياسيات نُزعت منها الإنسانية وفى وسع «حبال الذاكرة الصوفية» الاستعارة التى استخدمها «أبراهام» لنكولن للقومية ، أن تفيد وإذا لم يفهمها ثقاة ونقّاد هذه الموسيقى الغامضة ، لن نفهم العالم الذى تجرى ولادته والفن الذى يعبّر عنه.نفهم من تلك السطور أن إنكار القومية ، وخاصة فى الفن ، لم يعد مقبولاً فى العالم الذى يتكشّف أمام أعيننا . ولا ننسى أن هذه هى رؤية كاتب أمريكى فماذا يقول الفنان أو الناقد أو الأكاديمى الذى يعيش على الجانب الآخر من العالم أو إذا شئنا الدقة ، الذى كان يعيش إلى عهد جدّ قريب وراء الحائط ؟

يقول «ييرى سيفيك» JIRI SEVCIK وينا سفيكوفا jana Sevcikava وهما : أمين أوّل جاليرى مدينة براغ ، ومؤرّخ ، بأكاديمية الفنون الجميلة ببراغ ، إن مشكلة

القومية فى أوروبا الشرقية عميقة ولن تُحلّ فى المستقبل القريب . وإنّ مفهوم الهوية القومية فى تشيكوسلوفاكيا كان يعتبر على مدى ٤٠ سنة موضع شُبهة ، ولن نتمكن من تخليص أنفسنا من الحاجة إلى تصفية الحسابات ولن يؤدى فنّنا وظيفته اداء كاملاً فى الوقت الحاضر . ولن تُحلّ هذه المشكلة بمجرّد إعادة الممتلكات إلى اصحابها السابقين قبل الحرب ، او فصل الشيوعيين عن غير الشيوعيين . ولن نساعد انفسنا بالقفز مدى ٤٠ سنة ونتبنّى لغة الفن الغربى المعاصر بحرارة . ومع ذلك ، فقد أثّرت فينا ثقافة ما بعد الحداثة ، والصدق ، والأصالة — اللذان كانا بالنسبة لنا المعيار الذى يميّز بين الفنان الحقيقى والمجال الرسمى — يُعتبران وهميين ساذجين من جانب حضارات الغرب الاكثر تقدماً . ونحن ايضاً ، ربما نجد عما قريب أن هذه القيم هى وهم . وأياً كانت قدرة رؤى القرية الكونية مابعد الحديثة المتكاملة ـ التى يحكمها عالم الكمبيوتر المرقّم ، و « الواقع الفوقى للصورة المقلّدة » ، « والتشيؤ الأعظم للموضوع » ، و « الحضور اللاسلكى لعالم بدون عمق فضائى » — على أن تأسر ، على نحو رائع ، تجربة الحاضر المفكّك الأوصال ، فهى لا تنطبق على تجربتنا وتطورنا . ويضيفان .. « نحن نعيش فى ثقافة لا تزال تعمل فيها الذاكرة والرواية والقصة الرومانسية والأمل فى التغيّر ، وحيث لم تفقد الصلة الوجودية بمكان معيّن معناها وربما يكون هذا شيئاً إيجابياً لفننا لأن هذه العواطف تتعلق باستجابة عفوية للعالم الطبيعى ، مستحضرة العواطف التى لم يمحها بعد عالم شاشة التليفزيون والاستهلاكية .

ويتناول المفكّر والناقد الفلسطينى « إدوار سعيد » فكرة القومية من منظور سياسى اجتماعى ، دون أن يخوض فى علاقتها بالفن وهو يرى أنه فى مرحلة ما فى تطور اية مجموعة قومية توجد الحاجة إلى القومية وإنشاء القومية يشمل صقل ماضى المرء ، واختراع التنقاليد واستعادة الإقليم الثقافى والجغرافى او السياسى الذى اغتصبه آخرون . كما تشمل القومية ، فى هذه المرحلة ، إنشاء مؤسسات الدولة وخلق ودعم الهوية ، بالمعنى السياسى ، والمشكلة هى ان القومية يمكن أن تصبح بسهولة شيئاً مُجمداً . وفى حالة دول ما بعد الاستعمار الحالية ، وكثير منها يقع فى العالم الثالث ، يمكن أن تصبح القومية العذر لعديد من الأشياء : إلغاء الحريات الشخصية ، ودولة الحزب الواحد ، وديكتاتورية الجيش ، وعبادة الزعيم ، ومختلف اشكال كراهية الاجانب المتطرفة .

وقد قال « فرانتز فانون Frantz Fanon ذات مرة إن الشيء الهام فيما يتعلق بقومية شعب مضطهد هو انه ما إن يحقّق اهدافه حتى يكون عليه أن يطوّر وعياً اجتماعياً يختلف تماماً عن الوعى القومى . وهذا التحوّل صعب للغاية ، ولا توجد أمثلة فعلية كثيرة له .

وفى حالة الفلسطينيين يقول إدوار سعيد : (من الصعب تفادى ذلك الاعتذار الذى يشعر كثير منا أننا يجب أن نقدمه عن قوميتنا، وذلك لأنّها ربما كانت آخر واعقد قوميّة لم تتحقق للقرن العشرين وهى شيء لا يملك الفلسطينيون أن يتنازلوا عنه . ومع ذلك أعتقد انه من المهم ، فى ضوء هذا الإطار شديد الصعوبة ، أن أحاول أن اكون انتقادياً وأن لا أنسى أن الوعى الانتقادى هو فى بعض الأوقات أهمّ من التضامن ويضيف « إدوار سعيد » (وباستثناء حالات شعوب ، مثل الفلسطينين وسود جنوب أفريقيا ، والبورتو ريكيين أو الأكراد . فالقومية

إجمالاً هى قوة سالبة لأنها تغذّى سياسات الحرب وعقدة الأجنبى ويؤكد إدوار سعيد أن كثيراً من الكتاب الغربيين الذين عالجوا فكرة القـوميـة من أمثـال « إريك هوبسبون » ، سواء كانوا ينتمون إلى اليمين أو اليسار ، كانوا يميلون إلى المبالغة فى مدى الاختلاف بين القومية التى يجدها المرء فى بلدان مثل ألمانيا وفرنسا ، من جانب ، وفى مصر والهند ، على الجانب الآخر . فهم يتحاجون بأن فكرة الأمة فى بلدان ما بعد الاستعمار هى ، فى الواقع مستعارة من الغرب . ويشير إلى خلاصة دراسة « ابن خلدون » عالم الاجتماع العربى الذى عاش فى القرن الرابع عشر والذى يعتبره كثيرون مؤسس علم الاجتمـاع ، تتناول ما نسمية « القومية والتى سمّاها « العصبية » وهو يناقش كيف بدأت الأسر الحاكمة ، وكيف قامت ببناء المؤسسات ، وكيف جاء الناس من أجزاء المجتمع الريفية إلى المدينة ، وكيف أرسوا مؤسسات القوة ، وكيف اضمحلت تدريجيا هذه المؤسسات والأسر وحلّت محلها أسر جديدة . ويقول « إدوار سعيد » انه من الصعب تماماً أن نميّز بين نظرية « ابن خلدون » عن « العصبية » ، والمفاهيم الغربية الحديثة للقومية .

ويخلص « إدوار سعيد » إلى القول أن الفكرة الإجمالية للهوية القومية ومؤسسـات القوى — أو السلطة والديمجرافيا والجغرافيا ، كونيّة تماماً ويمكن أن توجد فى كلّ مكان ، فى عالم ما قبل الاستعمار والاستعمار وما بعد الاستعمار . ومن ثمّ لا نستطيع أن نميزّ بين الأمم الغربية وغير الغربية / وبين دول الاستعمار وما بعد الاستعمار. وهناك على اية حال / ميل فى عالم ما بعد الاستعمار — ويرجع ذلك إلى حدّ كبير إلى أن الكثير من ضغوط فى فترة الاستعمار ، أو ما بعد الاستعمار لا تزال موجودة إلى المبالغة فى القومية ولا يصدق هذا على دولة ما بعد الاستعمار فقط ولكنه كان يصدق ايضاً على ألمانيا النازية وهو يصدق اليوم على بلد فى أوروبا الوسطى مثل رومانيا ثم يتطرق المفكر الفلسطينى إلى النموذج الأمريكى . فيقول ... لقد شـاهدنـا منذ الستينيـات فشل أيديولوجية « **بوتقة الانصهـار** » **وكانت هذه الأيديولوجية تقول بإمكان إخضاع خلفيات تاريخية وثقـافية وسوشيو اقتصـادية لأيديولـوجية اوسـع او مزيـج اجتمـاعى تجسده « أميركا » . وواضح ان هذا المفهوم لم ينجح ، لان اميركا ، على نقيض ذلك ، تشجعّ على التنافس . وقد شاهدنا ذلك كما يقول « إدوار سعيد »** خلال نضال الحقوق المدنية ، حيث فنّدت الفكرة السائدة عن الدولة مجموعة اضطهدت وهُمشت فأهملت إلى حدّ كبير . وما حدث كان هجوماً على مفهوم أن التاريخ الأسود يمكن أن يغفر وينسى وقد أوحت أيديولوجية بوتقة الانصهار ، بأن السود فى وسعهم أن يلقوا تاريخهم وراء ظهورهم ويصبحوا جزءاً من المجتمع الأوسع. وبطبيعة الحال لم يحدث هذا وكان على السود أن يقاتلوا ليغيّروا القوانين والممارسات الاجتماعية وأطر الإدارك والبنى الأيديولوجية. وقد أدّى نضالهم إلى رفع أصوات مهّمشة أخـرى ... النسـاء والأقليـات والمجموعات الثانويـة ؛ والرجـال اللواطيين، والنساء السحاقيات الذين يناضلون الآن من أجل حقوقهم .

وقد اعتبرت إدارتا « ريجان» و « بوش » هذا النشاط بمثابة خطأ كان ، فى جزء منه ، نتيجة محاكم وارين وبيرجر الليبرالية وقد لبّت مطالب عدة خاصة بالحقوق الفردية ،

كما يعتقد هذا النوع من التفكير . ولكن العقد الأخير ، كما يؤكد إدوار سعيد ، شهد تقهقراً كبيراً حيث تحاول القوى اليمينية أن تسترجع هذه الانتصارات الاجتماعية والسياسية المكتسبة . والآن يشن الهجوم على الثقافة التعددية . وبينما الثقافة التعددية ليست بلسماً لجميع مشاكل المجتمع الأمريكي ، فهي كما يراها الكاتب خطوة هامة . وقد شبه « إدوار سعيد » ما يجرى حالياً فى المجتمعات الأوروبية ، مثل فرنسا وبريطانيا وإيطاليا بما حدث فى الولايات المتحدة فى مطلع القرن العشرين ، بالرغم من أن هذه الدول لا تساوى بين مواطنيها الأصليين والمهاجرين ، فقال : إن الحقيقة الأساسية للحياة السياسية والاجتماعية اليوم هى أن جميع الدول هى مُهجّنات غير نقية وأن التمسك بفكرة الدولة الهجين أو خالصة العناصر هى المشكلة الاجتماعية والسياسية التى تنتظر الحل .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ لهؤلاء :

الدراسات :

- مصطفى صفوان
- فاروق عبد القادر
- مصطفى ناصف
- رمسيس عوض
- ابراهيم العريس
- صبرى حافظ
- جابر عصفور
- محمود العالم
- حسن حنفى
- ادوار الخراط
- وليد منير
- أحمد مرسى

القصائد :

- ناصر فرغلى
- رفعت سلام
- عبد العظيم ناجى
- على الصياد
- مهاب نصر
- لطيفة الأزرق
- عبد اللطيف عبد الحليم
- محمد عبد الوهاب السعيد
- وليد منير
- منير فوزى
- محمد بدوى
- صلاح عواد
- محمد هشام
- جميل أبو صبيح
- فاروق شوشة
- ممدوح عدوان
- عبد الله السمطى
- محمد أحمد حمد

اسماعيل صبرى

الف ليلة وليلة وإنقاذ الحضارة

حركة ترجمة ونقل التراث الأدبى العربى إلى اللغة الفرنسية حركة نشطة ومتجددة دائما جنباً إلى جنب مع عملية نقل أهم أعمال الأدب العربى الحديث إلى القراء الفرنسيين . وهكذا فصدور مختارات من أحدث ترجمة لألف ليلة وليلة ، أكثر الأعمال الأدبية العربية إلى جانب القرآن نقلا إلى اللغة الفرنسية ، قد سبق بعدة أشهر صدور أول ترجمة فرنسية لرواية « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ مع تقديم لجاك بيرك عن دار سندباد .

والمختارات التى صدرت لترجمة الف ليلة وليلة هى تمهيد فى الواقع لأضخم ترجمة لهذا العمل باللغة الفرنسية ، الذى توجد له بالفعل عدة ترجمات حديثة فى الأسواق ، والذى من المنتظر ان يصدر قريبا فى مجموعة « لابلياد » الشهيرة المرموقة التى تضم روائع الادب الفرنسى والعالمى والتى تحظى بمكانة خاصة فى عالم النشر ولدى قراء الفرنسية فى كل مكان . وقد اشرف على إعداد هذه الترجمة الجديدة جمال الدين بن شيخ أستاذ الأدب العربى بجامعة باريس وأندريه ميكيل البرفسور بالكوليج دى فرانس الذى يطرح فى المقدمة التى وضعها لهذه الترجمة رؤية تتسم بالابتكار وتستحق التأمل حول دور « الف ليلة وليلة » فى تاريخ الأدب العربى خاصة والتاريخ العربى الإسلامى وتاريخ الحضارات بصورة عامة .

فالف ليلة وليلة رغم أنها من أشهر الأعمال الأدبية فى تاريخ الإنسانية فإن الغموض يحيط بها ويغلفها من كل جانب ؛ ففضلا عن الصعوبة المتمثلة فى الكم الهائل من الروايات التى تحويها ، والتى قد تصل إلى مائة وستين رواية بعضها قصير وبعضها يمتد لمئات الصفحات ، والذى يفرض مشكلة ما هى « ألف ليلة وليلة الأصلية » ؟ فهناك تساؤلات عدة حول المضمون الأدبى لها ، ومكان ظهورها ، فى أية أوساط اجتماعية ، وفى أية دولة وإلى من كانت موجهة ؟ وماذا كان ينتظر منها الجمهور التى وجهت إليه ؟ هل كانت مجرد قصص ترفيهية تدخل فى إطار أدب المتعة ؟ أم أنها كانت تدخل

تحت باب الأدب الملتزم بصورة أو بأخرى ؟

من شبه المؤكد الآن أن النواة الأولى لألف ليلة وليلة تشكلت فى فارس وخضعت لبعض التأثيرات الهندية وأنه تم ترجمتها وإضفاء الصيغة الإسلامية عليها اعتباراً من القرن السابع فى العراق أولا ـ فى بغداد عاصمة العالم الإسلامى فى ذلك الحين ـ وفى البصرة ـ حيث تم إدماج شخصيات تاريخية مثل هارون الرشيد فى قصص الف ليلة ، وكذلك مغامرات سندباد ، واعتباراً من القرن الحادى عشر والثانى عشر فى مصر حيث تم إضافة القصص الخيالية التى يلعب فيها السحر دوراً كبيراً كما أنه من الثابت أن الف ليلة وليلة أخذت فى مصر صورتها النهائية وتقسيمها النهائى فى الشكل الذى نعرفها به اليوم . غير أنه فضلا عن هذه المكونات الأساسية الثلاث ـ الفارسى والبغدادى والمصرى ـ فقد أدمجت فيها قصص ذات أصول مختلفة مثل الأصول الجاهلية والبيزنطية والتركية المغولية والقصص المستمدة من احداث الحروب الصليبية ومن العالم القديم لحضارة ما بين النهرين ومن التوارة .

وقد كان انطوان جالان فى عام ١٧٠٤ هو أول من نقل الف ليلة وليلة إلى أوروبا بعد ترجمتها إلى الفرنسية فحققت نجاحاً فوريا وضخما ـ وهو النجاح الذى مازال مستمرا إلى يومنا هذا وتشهد عليه الترجمات والطبعات المتوالية ـ كما ألهمت الخلق الأدبى والفنى فى مختلف ميادينه إلى يومنا هذا .

أما أشهر النسخ الأصلية لألف ليلة التى اعتمد عليها فى الترجمة فهى نسخة كادكتا ونسخة برسلاو ونسخة بولاق التى تحولت شيئا فشيئا . لتصبح النسخة المرجع لأى ترجمة حديثة لألف ليلة ، غير ان العدد الكبير من النسخ المتوفرة وتفاوت طولها وصعوبة وضع تواريخ محددة لها والصمت الذى مازال يغلف نسخاً مازالت غير مدروسة بصورة نقدية وتقبع فوق أرفف المكتبات العامة والخاصة ، يفرض صعوبة منهجية امام كل من يحاول أن يضع ترجمة حديثة لهذا العمل الأدبى الضخم . فما هى الف ليلة « الحقيقية » ؟ هل هى النواة الأصلية الفارسية ، أم الجزء الذى خرج إلى حيز الوجود فى بغداد ؟ أم انها ـ أى الف ليلة وليلة الحقيقية ـ تشمل كذلك القصص التى اضيفت فى مصر نظرا للدور الضخم الذى لعبته مصر فى وضع الصورة النهائية لألف ليلة ؟

عدد من الترجمات الحديثة ـ تضع نصب اعينها ترجمة النصوص الأصلية اى أقدم النصوص التى لا تحتوى على كثير من القصص التى تحتويها نسخة بولاق التى لا تحتوى بدورها قصة علاء الدين وقصة على بابا التى تعتبر لدى الأوروبيين أشهر قصص الف ليلة وليلة .

ويرى جمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل أنه نظرا لأن الف ليلة وليلة تنتمى إلى الأدب العالمى فإن أى ترجمة يجب أن تسعى لأن تكون فى أكثر صورها ثراء واكتمالا اى اتباع نسخة بولاق فى الجزء الأكبر من الف ليلة واتباع النسخ الأخرى للاجزاء التى لا تتوفر فى نسخة بولاق ، إذ أن المتعة لدى المترجمين فى هذا العمل هى متعة التنوع من قصص السحر والقصص الخيالية إلى الملاحم والروايات التى كتبت لذاتها ثم أدمجت فى الف ليلة بعد ذلك والتى تنصب أساسا على المغامرات العاطفية حتى قصص الفطنة والفكاهة والحيلة والدهاء والتى تمثل طبقات الصيادين والبحارة والتجار،وكذلك القصص الوعظية والتى تصور الحكم والامثال الشعبية ، وهذه الانواع والأشكال الأدبية المختلفة تتداخل فيما بينها فى كثير من الأحيان . ولهذا فإن مبدأ متعة القراءة بتحقيق اكبر قدر من

المتعة للقارىء هو الذى يحكم منهم المترجمين فى عملهما .

ويشدد اندريه ميكيل على أهمية المتعة كخيط يربط كافة أجزاء الف ليلة وليلة «كإنجاز هام وأساسىّ للحضارة العربية الإسلامية فى عصور ازدهارها ، فالمتعة من خلال الثقافة والادب هى أرقى ما يمكن أن تطمح « حضارة » إلى تحقيقه وهو ما يبقى منها بعد افولها .

غير أندريه ميكيل يذهب فى تساؤلاته إلى ابعد من ذلك وهو فى دراسته وفروضه الأدبية يسعى لحل معضلة أو نقطة مبهمة على طريقة القصص والروايات البوليسية فيبدأ فى جمع الأدلة وينتقل منها بصورة منطقية ومثيرة حتى يصل إلى نتائج مبتكرة وجريئة للإجابة على الأسئلة التى يطرحها .

فهو يتساءل أولا عمن طرأت له الفكرة الرائعة المتمثلة فى تقسيم الف ليلة وليلة إلى ليال كل منها يحوى قصة أو جانبا من قصة ، فالليل هو عالم الحلم والقص والحب ، هو الحياة ، فى حين أن الفجر يهدد بالموت الملكة شهرزاد - وهذا يذكر إلى حد بعيد بأسطورة ترتستان وايزولد التى وضعها فاجنر فى صورة موسيقية فى الأوبرا الشهيرة التى تحمل نفس الاسم والتى تعد إحدى قمم الرومانسية الألمانية - وهكذا فإن شهر زاد زاد عليها أن تتوقف عند نقطة من روايتها بحيث تجعل الملك يرغب فى المزيد ، فلا يجب أن تروى ، أقل من اللازم أو أكثر من اللازم ، كل ذلك اثناء الليل مساحة الحب والنوم . والانتصار النهائى لشهرزاد هو تكريس مكانتها كأم وكزوجة وليس « كمرتزقة للمتعة » . ويتساءل ميكيل أيضا عن رقم الف وواحد ويرى أنه حسب التقاليد التركية فهذا الرقم يشير إلى اللانهاية والتجدد الدائم ، فبعد الف ليلة مفعمة بالأشواق والإبداع الفنى والقلق تأتى الليلة الأولى بعد الألف كقبلة يطبعها المؤلف المجهول على مر العصور على جبين بطلته ، مثل الزهرة المتميزة التى بدونها لا تكتمل باقة الزهور .

ويمضى ميكيل فى تساؤلاته ليطرح علامة استفهام حول الجمهور الذى وجهت إليه الف ليلة وليلة ، هل هو جمهور الشعب الذى يتجمع حول الراوى أم النخبة التى تعيش فى القصور أم قصر الخليفة نفسه ؟ وقد يقول البعض إن نوع القصة هو الذى يحدد جمهورها ، فالقصص الشعبية موجهة للشعب ، وقصص الملوك للملوك ، غير أن الأوساط الشعبية عادة ما تجذبها قصص القصور فرضين يسعى الملوك لمعرفة حياة البسطاء .

والراوى الذى ينسج قصص الف ليلة وليلة يتقمص عشرات الشخصيات حتى يصعب أن تحدد لمن توجه هذه القصص التى تتشابك فى داخلها الأشكال الأدبية ، فهو تارة واعظ ومسرحى وتراجيدى وتارة أخرى الكوميدى أو الشاعر أو مؤلف النوادر أو الفيلسوف ..

وفكرة الرواى فى حد ذاتها تشير إلى تقاليد الادب الشفهى الذى يفتقر فى كثير من الأحيان إلى بناء الأدب المكتوب والذى يتأثر باللهجات المحلية المختلفة ويشارف فى كثير من الاحيان الأدب المكشوف وهو ما تشهد عليه بعض نسخ الف ليلة وليلة القديمة ، إلى جانب القصص المكتوبة بلغة راقية خالية من الأخطاء بل ومطعمة بالشعر - خاتم الأدب الحقيقى .. الذى يعطى الأدب المكتوب مكانة الأدب الذى يستحق أن يحفظ وينقل وينسخ .

وهنا تبرز فكرة ميكيل الجديدة لتبرر سبب حمى التسجيل وإدماج عشرات القصص فى صلب الف ليلة وليلة رغم افتقارها فى كثير من الأحيان إلى ما يؤهلها لأن تحظى بمكانة « الأدب الحقيقى وفقا للمعايير السائدة ، والسبب حسب ميكيل يكمن فى أنه مع

دخول الأتراك بقوة فى التاريخ العربى الإسلامى منذ القرن التاسع الميلادى ثم غزو المغول الذين دمروا بغداد والخلافة العباسية ، فإن الحضارة الإسلامية العربية بدأت تدخل مرحلة أفول مستمرة ويرجح ميكيل أن الشعور السائد فى ذلك الحين لدى المثقفين والنخبة العربية هو أن الحضارة الإسلامية العربية الأولى سائرة إلى زوال محتم ، فابن خلدون كان يكتب فى ذلك الحين عن ظاهرة ازدهار الحضارات ثم موتها شأنها شأن البشر ، وهذا الشعور « باقتراب النهاية » هو الذى يمكن أن يفسر – وفقا لنظرية ميكيل – حمى التسجيل والنسخ لكل ما ابدعته القريحة العربية ، وهى فترة شهدت تكاثر الكتب الموسوعية والسير الذاتية بصورة قلما شهد لها التاريخ مثيلا ، فالسيوطى على سبيل المثال كتب خلال اربعين عاما خمسمائة مؤلف . وقد لعبت مصر دوراً رائدا وهاما فى حمى إنقاذ كنوز الحضارة الإسلامية ولا سيما بالنسبة لألف ليلة وليلة حيث تم تجميع كل ما كتب عنها وتقسيمه إلى ليال وتم دون إبطاء إدماج اكبر عدد من القصص والروايات التى كتبت لذاتها أو تلك التى كانت قد كتبت فى عصر مضى واصبحت تشكل جزءاً من الف ليلة فضلا عن كل القصص التى كانت تنتقل عن طريق الرواة والتى لم يقدر لها أن تنسخ حتى ذلك العهد كما لو كانت مصر فى الفترة من القرن الحادى عشر حتى القرن السابع عشر ترغب فى تسجيل كل شىء حتى ما كان ينظر إليه فى الماضى على انه لا يستحق النسخ وجندت كل الطاقات لخدمة هذا الحلم الكبير فى إنقاذ عمل بأكمله وإضفاء صيغة الشرعية الأدبية عليه بتحويله إلى عمل مكتوب وبالتالى إلى عمل أدبى لكى تتذكر الأجيال القادمة جانبا هاما من جوانب إيناع الحضارة العربية الإسلامية ، أى ثقافتها وآدابها وفنونها .

أحمد على مرسى

رفائيل ألبرتى يعود إلى أسبانيا ورواية جديدة.. للطاهر بن جلون

الشاعر الكبير رفائيل البرتي يعود إلى اسبانيا بعد تكريمه فى تشيلى والارجنتين

انتهى الشاعر « **رفائيل البرتي** » من الجولة الطويلة التى حملته إلى كل من كوبا والأرجنتين وتشيلى على مدى حوالى ثلاثة أسابيع ، كان خلالها موضع تكريم رسمى وشعبى فى هذه البلدان الثلاثة . ففى كوبا مُنحت له درجة الدكتوراة الفخرية ، وتسلم وساماً من الرئيس الكوبى « **فيدل كاسترو** » .

وفى عاصمة الأرجنتين ، بوينوس أيريس ، اقيم له تكريم حافل فى المسرح الوطنى « ثيربانتيس » ، حيث اكتظ المسرح بالحضور مما اضطر المسئولين لوضع شاشات تليفزيونية كبيرة فى الشارع ، ليتمكن الآخرون من متابعة وقائع الحفل . كما اشترك فى المظاهرة الاسبوعية التى تنظمها « أمهات مايو » ، فى قلب العاصمة الأرجنتينية ، للمطالبة بكشف الحقائق عن أبنائهن الذين اختفوا أثناء الديكتاتورية هناك . هذا إلى جانب قيامه بزيارة المناطق التى عاش فيها بالأرجنتين ، طوال ما يقرب من ٢٧ سنة من المنفى .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الشاعر عاش طوال ٣٩ سنة فى المنفى ، تتوزع بين الأرجنتين ، وإيطاليا ، وباريس ، فى الفترة من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٧٧ . وفى الأرجنتين كتب ما يقرب من أربعين كتاباً .

ويعتبر « **رفائيل البرتى** » آخر من بقى على قيد الحياة من شعراء « جيل الـ ٢٧ » ، الذى يشبه إلى حد كبير جيل الخمسينيات فى الشعر العربى المعاصر . ولد فى عام ١٩٠٢ ببلدة بويرتو دى سانتا ماريا بإقليم الأندلس . وهو من الشعراء الأسبان القلائل الذين عبروا عن إعجابهم وتأثرهم بالشعر العربى الأندلسى .

نشرت صحيفة « ا.ب.ث » فى

صفحاتها الأدبية عرضاً لكتاب « حروودة Harruda » للقاص المغربى « الطاهر بن جلون » الذى يعيش فى باريس ، والكتاب تُرجم مؤخراً إلى الأسبانية . وقدم عرض الكتاب الناقد الأدبى بالصحيفة بقوله : إن « حرودة » عنوان أحد أعمال الكاتب « طاهر بن جلون » التى تشى بارتباطه الوثيق بوطنه ، إن حرودة شخصية أسطورية ترتبط بمدينتى فاس وطنجة .

إثر نشر « يوم صمت فى طنجة » يعود مؤلف« الليلة المقدسة » الحائز على جائزة جونكور الفرنسية لعام ١٩٨٧ ، فى أقل من عام إلى القارىء الأسبانى بكتاب له ألفه فى ١٩٧٣ ـ يكشف عن انتفاضات المغرب فى القرن العشرين .

ويدور كتاب « يوم صمت فى طنجة » حول « غروب » حياة شيخ وحيد .... والتغييرات الحديثة التى تهز كيان المغرب فى جميع المجالات ، والتى تبدو كخلفية لمقتطفات من ذكريات التاجر الكهل .

أما فى « حرودة » فذكريات الطفولة والشباب التى يرويها الكاتب نفسه فى هاتين المدينتين ، تكشف النقاب عن القهر الروحى والمادى الذى يعانى منه الإنسان المغربى ، وفى الوقت ذاته تكشف أيضا عن معاناته إزاء رؤيتين مسيطرتين ومتناقضتين : فمن جانب التقدم الغربى المبتذل التافه ، وما ينجم عنه من تجريد للبشر من صفات الإنسانية ، ومن جانب آخر التقاليد الإسلامية .

و« حرودة » شخصية خيالية ، صوت نسائى يدعو إلى الثورة على القيم الموضوعة ، حيث تكشف عن أجزاء من جسمها للأطفال فى الضواحى ، مقابل حبات برتقال ، أو قطعة خبز بالسكر . تبدأ القصة بوصف هذا الكائن الغريب عبر ذكرياته ، ويسردها الكاتب بأسلوب فنى من خلال سنوات الطفولة .. عملية الختان .. تعليم القرآن على يد المعلم الفقيه .. ثم المدرسة الفرنسية ، بينما تعيش المغرب تحت وطأة الحرب العالمية ، ثم : الصراع ضد الاستعمار .. الاستقلال .. وتذمر الشعب ..

يرى « بن جلون » أنه من المستحيل محو الماضى ، ومن خلال ذكريات الطفولة ينتقل بنا الكاتب من الخيال إلى الواقع الحى . إن الشخصيات الأسطورية والخيالية فى القصة ، مثل حرودة وهرقل ، ومولاى إدريس ، وكذلك الزعيم الريفى عبد الكريم ، تختلط فى الرواية لتشقى وتتألم ، كشخصيات واقعية لتبكى ما فُقِد ولا أملَ فى استرداده . تلك الرموز الأسطورية تستخدم فى الرواية كدعامة أساسية وتهدف ، إلى الفصل بين الواقع والخيال ، بين ذكريات الماضى وأحلام المستقبل .

إن قصة بن جلون تنم عن مقدرة الكاتب الفائقة على الخلق الأدبى ، ونلمسها من خلال معالجة متقنة للصور الأسطورية والتاريخية والخيالية الصرفة والوهمية والتى يحلق بها عبر ذكرياته فى مدينتى فاس وطنجة .

ومن خلال ذكريات الكاتب فى مدينة فاس ، يحدثنا عن اكتشافه لأسرار جسده ، وكشفه لهويته .

فريدة مرعى

« مستقبل الأمة العربية » في مهرجان « أصيلة » الرابع عشر

إذا كان يحق لأوروبا ، أن تفخر بمدينة « كان » ، كملتقى لأهل الفن السابع ، ويحق لأمريكا أن تتباهى بمدينتها الشهيرة « هوليوود » ، فإنه أيضا ، وبلا ادنى شك يحق للدول العربية والإفريقية أن تفخر بـ « أصيلة » ، للإبداع والتواصل الثقافى .

و« أصيلة » ، واسمها الأصلى « زيليل » ، مدينة عريقة ، تمتد جذورها إلى العصر الفينيقى . ثم الرومانى . وهى تقع فى شمال غربى المغرب ، على المحيط الأطلسى مباشرة . وتشتهر بأسوارها العالية ، وأزقتها الضيقة ، ومنازلها البيضاء الناصعة ، ونوافذها ذات الحديد المشغول على الطراز الأسبانى ، وعدد سكانها الذى لا يزيد على سبعة وعشرين ألف نسمة .

وتتميز « أصيلة » بأنها مدينة عربية افريقية إسلامية تقع على مقربة أميال معدودة من أوروبا . ولذلك فالزائر لمهرجان « أصيلة » الثقافى ، لأول مرة ، لابد أن يلفت نظره ذلك الدور الهام الذى تستطيع أن تلعبه أصيلة فى إقامة جسور التواصل الثقافى والحضارى والإبداعى ، بين الدول العربية والإفريقية والإسلامية من ناحية ، والأوربية من ناحية أخرى .

وقد كانت الفنون التشكيلية اهم نشاط فى مهرجان « أصيلة » منذ البداية ، ثم تطور ليوتد إلى بقية الفنون ، مثل الموسيقى والاغنية والمسرح والفنون الشعبية وفن ركوب الخيل . وقد دعا المهرجان فرقة الفنون الشعبية الصينية ، وفرقة « كوينبرا » من البرتغال ، وفرقة الفنون الشعبية الأطلسية المغربية ، وأقام السهرات الموسيقية لعدة فرق ، ودعا العازف الفنان السورى الدكتور « سعد الله أغا القلعة » ، والفنان الشاب الموهوب « أحمد السنباطى » ، الذى قدم الاغنية

الراقية ، المعتمدة على القصيدة العربيه ، وعلى الألحان الشرقية الصميمة ، فغنى من ألحانه قصائد للشاعر « أحمد شوقى » ولشعراء آخرين . كما اهتم المهرجان بتقديم السهرات المسرحية . وكان من المقرر تقديم مسرحية الوافد لـ « ميخائيل رومان » تمثيل الفنانين المصريين « كرم مطاوع » و« سهير المرشدى » وكان ينوى المهرجان تكريمهما هذا العام ، ولكنهما اعتذرا فى آخر لحظة . وينوى المهرجان فى موسمه الخامس عشر العام القادم ، تكريم الفنانة المسرحية والسينمائية القديرة « امينة رزق » ، فى محاولة لإرساء قواعد ثابتة ، لتكريم كل من يستحق التكريم من الفنانين ، فى العالم العربى فى كل عام .



أما على مستوى التواصل الثقافى العربى الإفريقى ، فقد أقام المنتدى الثقافى العربى الافريقى (منتدى اصيلة) احتفالا يوم ١٠ اغسطس ، لتوزيع جائزة « تشيكايا اوتامسى » للشعر الإفريقى ، تكريما للشاعر الكونغولى الراحل ، والذى كان عضوا مؤسسا لمنتدى « أصيلة » . وقد قرر مجلس بلدية « أصيلة » إطلاق اسمه على المقهى الذى كان الشاعر يتناول فيه الشاى ، طيلة أيام المهرجان ، كل عام . وقد فاز بالجائزة هذا العام الشاعر « رينى ديبيستر » من « هايتى » .

وعلى مستوى التواصل الثقافى العربى الأوروبى اهتمّت « جامعة ابن عباد » الصيفية ، فى دورتها السابعة ، بإقامة ندوة من « ١٦ ـ ١٨ اغسطس) بعنوان : « الأندلس ٢٠٠٠ » وتعنى أساسا بطرق التواصل بين العالمين العربى والأوروبى . وقد نظمت هذه الندوة بالتعاون مع جريدة « الحياة » التى تصدر فى لندن ، واشترك فيها أساتذة جامعيون ، وباحثون ، وفنانون ، وكتاب ، مع جميع أنحاء العالم .

وإذا كان المغرب يهتم بالتواصل الثقافى ، مع بلاد العالم الثالث على وجه العموم ، فهو يهتم بأمريكا اللاتينية على وجه الخصوص . ففى مهرجان « اصيلة » عام ١٩٨٩ ، كانت هناك ندوة عن إسهام الثقافة العربية فى ثقافات أمريكا اللاتينية . وهذا العام كانت الندوة التى أقامتها

أيضا « جامعة المعتمد بن عباد » عن « التجانس الثقافى : نموذج البرازيل » (من ٧ ـ ٩ أغسطس) والتى رأسها « جورج أمادو » الروائى البرازيلى المعروف ، والذى يعتبر أدبه خير نموذج لتجانس الثقافات المختلفة ، داخل البرازيل ، وانصهارها ، وتوحدها فى ثقافة وطنية واحدة .*

أما الندوة التى أثارت الكثير من الجدل ، واستحوذت على اهتمام المشاركين والمستمعين على السواء والتى امتدت على مدى ثلاثة أيام من ٤ ـ ٦ أغسطس ، ورأسها الأستاذ « لطفى الخولى » ، فهى الندوة التى بحثت فى « مستقبل الأمة العربية » .

الدكتور محمد جابر الانصارى من البحرين ، يرى أن الفكر العربى يعكس واقع الأمة العربية الذى يفتقد أسسا ثابتة متواصلة إن الذى يحدث هو عملية هدم وإلغاء ما سبق ، والبدء دائما من نقطة الصفر . وعلى ذلك فالفكر العربى عليه أن يتسلح ببعض المطالب الملحة ، وأولها مطلب الحقيقة المؤكدة الصلبة ، سواء كانت حلوة أم مرة . فالفكر الذى لا يتأسس على الحقائق المثبتة عقليا وعلميا ، لا يمكن أن يصمد لأى اختبار ، إذ لا فكر بدون حقيقة .

وثانى هذه المطالب هو تشخيص الخصوصية العربية فى ماضيها وحاضرها . والمقصود بالخصوصية هو خصوصية التكوينات الاجتماعية والجغرافية والثقافية ، التى تفاعلت بشكل خاص فى المنطقة العربية ، كما لم تتفاعل فى غيرها .

من المؤشرات الإيجابية ظهور بعض المفكرين العرب ذوى النزعة الاجتماعية التاريخية ، المستقلة عن المنهجيات الأيديولوجية الأخرى ، الذين بدءوا يتلمسون هذه الخصوصيات ، ويؤسسون « مدرسة الخلدونية الجديدة » ، التى نطمح أن تتجاوز « ابن خلدون » ذاته بالانتقال إلى توصيف طرق العلاج والتغيير الاجتماعى ، وعدم التوقف عند تشخيص الواقع وتوصيفه كما هو .

أما المطلب الثالث فهو استيعاب حقيقة أن الفكر العربى فكر لأمة ، تحمل رسالة دينية سماوية موحىً بها ، أى أنه فكر عقلى إنسانى ،

وعلى ذلك فلا داعى ان يتوهم بعض المفكرين أنهم الناطقون الوحيدون باسم الحقيقة الدينية المطلقة ، وأن غيرهم ممن هم على غير اجتهادهم ، ومذهبهم ، عارون منها .

أما الشاعر « محمد القيسى » من فلسطين فإنه قدم ورقة تفوح بشاعرية حزينة ومريرة . تحدث الشاعر الفلسطينى عن اغتراب الفكر العربى ، وعن أزمته المتمثلة فى تناقضه . فهو يتراوح بين نموذج الماضى ونموذج المستقبل .

ويقدم الكاتب ثلاثة نماذج من الكتابة لمفكرين عرب من الأردن ، وهى تتصدى لأزمة الخليج ليعبر عن مدى تخبّط الفكر العربى وتناقضاته . والأدهى من ذلك ، هو أن كل الكوارث التى حدثت ، ومازالت تحدث لم تسبب أىّ هزة ، أو تبرق غضبا ، وحمية فى الصدر العربى ،

ماذا يفعل الكاتب والكاهن هذه الأيام .
أمام غموض الرؤيا !
هل يسرد التاريخ ويغلق الماضى فى قبره ؟

أما الكاتبة والشاعرة الأردنية « زليخة أبو ريشة » فهى تطرح رؤية نسائية لموضوع الندوة جذور الفكر العربى المعاصر ، وأى دور له غدا ،

فالمرأة عليها أيضا مهمة التصدى للتخلف فى الذهنيات العربية ، التى ينبثق عنها واقع متخلف بالضرورة ، تكون المرأة هى أول ضحاياه . وأول مشاكل المرأة هى القراءة المختلفة للنصوص الدينية ، لذلك فعلى الكتاب والكاتبات تقديم قراءة جديدة ، ترفض التحجير للتفسير ، وفرض الحماية على الإسلام ، من جهات تعتقد أنها ذات الحق الأوحد والأخير فى تفسير القرآن والحديث .

وعلى الصعيد الآخر ، تورد الكاتبة نماذج أخرى من التيار الإسلامى المستنير ، الذى قرأ الإسلام وتاريخه قراءة منفتحة ، باعتبار النص نصا مفتوحا . لتعدد التأويلات والإشارات . تأويلات تناسب العصر والطبيعة البشرية . ويُجمع هؤلاء الكتاب على أن هناك إسلاما أصيلا ، وإسلاما دخيلا ، تسللت إليه الكثير من الاسرائيليات ، والمأثورات الرجعية الباطلة . ووضع المرأة فى الإسلام الأصيل ، هو كما يراه جمال الدين الأفغانى « المرأة فى تكوينها العقلى تساوى الرجل ، فليس للرجل رأس ، وللمرأة نصف رأس ، ولا يأتى الفرق إلا من تقييد المرأة فى البيت . ثم تورد الكاتبة بعض النماذج الأخرى الليبرالية والماركسية التى تناقش وضع المرأة المتدهور ، وترجعه لأسباب اجتماعية واقتصادية وثقافية . وتتحدث هذه النماذج عن هيمنة البنية الأبوية فى المجتمع العربى المعاصر ، وعن الطريق إلى استئصالها استئصالا جذريا ، واستبدالها بنظام الحداثة .

أما المفكر المغربى الدكتور « محمد عزيز الحبابى » فيرى ، أنه قبل الحديث عن المستقبل ، لابد أن نحلل الحاضر . فالمثقفون العرب ينقسمون إلى ثلاثة اقسام : قسم مصاب باجترار الماضى (مرض الماضوية) ، وقسم مبتلى بتقليد أعمى للغرب ، فالغرب هو المرجع الأول والأخير ، والثالث يعانى من الازدواجية فى أعمق تناقضها ، فهو متأرجح بين الماضى الذى يقدسه وبين الغرب الذى يعتبره النموذج . الفكر العربى الحالى يعانى التخلف ولا يسهم فى بناء المستقبل الذى هو واجبه الحتمى والملّح . لذلك فمهمتنا الأولى هى القيام بنقد ذاتى عميق وشامل . ومجابهة المصير المترقب بوعى وإيمان .

إن المفكر همّه الأول هو تغيير الأوضاع . كل تحركاته تستجيب لمعايير إصلاحية ، فهل حددنا تلك المعايير ؟ فى كل مكان أصوات تطالب بحقوق الإنسان . أى إنسان ؟ إن ابسط حقوق الإنسان فى الإعلام والتثقف غير مصانة . وحيث أنه لا مساواة بين من يُعلَّم فيتعلم ، ومن تهمله أدوات الإعلام ، ستبقى المسيرة مظلمة ، وظالمة . إن الغرب يناقش المستقبل منذ الحرب العالمية الثانية ، أما العرب فيظلون يدورون حول مواضيع معادة ومكررة ، مثل الأصالة والمعاصرة ، الشعر العمودى والحديث .. الخ . لذلك فالقافلة تسير بدون العرب ، والتاريخ لايُصنع فى محيطهم .

أما الدكتور « سعد الدين إبراهيم » المفكر المصرى ، فإنه يعتقد أيضا كما اعتقد الدكتور الحبابى أن أهم واجبات المفكر العربى فى هذه المرحلة ، هو النقد الذاتى الشامل والعميق . وهو بحكم التزامه وانتمائه إلى التيار القومى العربى الوحدوى ، فإنه يوجه هذا النقد إلى هذا التيار ، وخصوصا أن الهزائم التى منيت بها الأمة العربية كانت أكثر من الانتصارات . ومع مرور السنين تكوّن أيضا عند العرب الكثير من الأوهام أو الأحلام التى ضيعت منا الطريق . ويحدد الدكتور « سعد

الدين إبراهيم » هذه الأوهام فى سبعة .

أولها : وهم تطابق المصالح العربية ، والاعتقاد بإن مجرد الشعور بالانتماء لأمة واحدة يعنى اننا متماثلون متشابهون ، كاقطار ، وشعوب . إن مجرد الاشتراك فى التاريخ والثقافة والآمال لا يعنى التطابق الكامل فى هذا التاريخ ، وهذه الثقافة وتلك الآمال والمصالح .

ثانيها : وهم الاعتقاد بان الانتماء إلى امة عربية واحدة هو بطاقة شرفية لا يترتب عليها أى مسئوليات . فالقطر العربى لا يستطيع أن يمضى فى طريقه ، دون اهتمام بما يحدث فى اقطار عربية أخرى . وهو لا يستطيع ان يحافظ على أمنه واستقلاله ، أو يحقق تنمية حقيقية بمعزل عن جيرانه . كما انه لم يعد مقبولا أن يحتوى أى إقليم جغرافى على أقطار شديدة الغنى ، وأقطار شديدة الفقر ، بينما أبناء هذا الإقليم ينشئون على الاعتقاد بأنهم ينتمون لنفس الأمة الواحدة .

ثالثها : وهم الاعتقاد بأن الأخطار على أمن أقطار الأمة تأتى فقط من مصادر غير عربية ولذلك بنيت [illegible] الأمن العربى على أساس أن دول الجوار غير العربية هى التى يمكن أن تهدد الأمن العربى . وكذلك يتفرع من هذا الوهم الاعتقاد بأن الممارسات الوحشية والبربرية لا يمكن أن تصدر من نظام أو ابناء أى قطر عربى ، حيال أبناء قطر عربى آخر .

رابعها : وهم الاعتقاد بأن بعض المطالب القومية أهم من بعضها الآخر . وبذلك كانت النظم العربية على استعداد دائم لتضحية بالديمقراطية ، وحقوق الإنسان ، فى سبيل المطالب القومية الأخرى .

خامسها : وهم الاعتقاد بأن أى نظام أو شعب عربى ، بفضل أن يذبح بأيد عربية ، عن الاستعانة بالأجنبى ، لإنقاذه من الذبح .

سادسها : وهم الاعتقاد بأن كل الحدود القائمة بين الأقطار العربية ، هى حدود مصطنعة رسمها الاستعمار لتمزيق الأمة ، وإبقائها ضعيفة ، ومن ثم لا ينبغى الاعتراف بهذه الحدود ، أو احترام السيادة القانونية للدول العربية القائمة فى إطارها .

سابعها : وهم الاعتقاد بأن العرب خارج إطار نواميس التاريخ ، والاجتماع ، والعلاقات الدولية ومن ثم يمكن لنا أن نعبث بهذه النواميس كما يحلو لنا . والشاهد هو ان بعض الأنظمة والحكام العرب يتصرفون فى غيبة أو غيبوبة عن القوانين التى تحكم النظام العالمى المعاصر .

أما المفكر المصرى ، الدكتور « حسن حنفى » فإنه يرى أن للفكر العربى ثلاثة جذور :

الأول : جذر فى الماضى البعيد ، وهو التراث القديم .

والثانى : جذر فى الماضى القريب ، وهو التراث الغربى ، منذ اتصالنا بالغرب الحديث ، منذ اربعة أجيال على الأقل .

والجذر الثالث : هو الواقع العربى المعاصر نفسه ، أى المرحلة التاريخية التى يمر بها المجتمع العربى ، أو التربة التى يتفاعل فيها الجذران .

ولذلك فقد غلبت على الفكر العربى ثلاثة تيارات : التيار الإصلاحى ، التيار الليبرالى ، والتيار العلمى .

والظاهرة التى تستلفت الانتباه فى واقع الأمة العربية هى تلك الكبوات المستمرة على كل المستويات ، فنرى أن فجر النهضة العربية قد انتقل من التنوير إلى الأصولية ، وأن تقدم الأجيال يتقهقر إلى الوراء . وأن كل

ما بدأه الآباء لم يحافظ عليه الأبناء . والسبب الرئيسى هو عدم تطابق المنطلقات النظرية ، مع حجم تحديات الواقع . فالواقع العربى المعاصر يعانى من تحديات رئيسية ، مثل قضية احتلال الأرض ، وغياب الحرية والديمقراطية ، وقضية الغنى والفقر ، وقضية الوحدة العربية ، وقضية التخلف والتنمية المستقلة ، وقضية الهوية القومية .

فماذا فعل الفكر العربى المعاصر لكى يواكب هذه التحديات ؟

من الواضح أن مشكلة الفكر العربى الأساسية هى غياب المفاهيم . فهو ، حتى الآن ، لم يحول « الأرض » إلى تصور ذهنى ، أو إلى مقولة عقلية ، أو إلى قيمة ضمن انساق القيم لديه . ونحن بحاجة إلى إبراز « الأرض » كمفهوم ، كما اننا بحاجة إلى إيجاد مفهوم « حرية الفعل » ، حتى نسيطر على مفاهيم سلبية ، مثل مفهوم القضاء والقدر . إن اغنى اغنياء العالم منا ، وافقر فقراء العالم منا ، فأين المفاهيم القادرة على التعامل مع هذا التفاوت الطبقى ، وسوء توزيع الدخل فى العالم العربى ؟

والمشكلة الثانية ، أن هذا الفكر لم يستطع أن يقوم بتجنيد الجماهير، وحشدها والقضاء على سلبيتها ، طرفا فى معارك النهضة والتقدم . الفكر العربى المعاصر مازال إبداعا فكريا من أفراد وليس حركة جماهيرية من شعوب . ومنذ انقلاب الثورة العربية ، على نفسها ، وتحولها من داخلها إلى ثورة مضادة ، فإن الجماهير العربية ساكنة لا حراك فيها . ومهما عصف بالعالم العربى من احداث : ضرب المفاعل النووى العراقى . غزو بيروت الانتفاضة ، حرق المسجد الأقصى ، الهجرات السوفيتية من أجل خلق إسرائيل الكبرى ، فإن الجماهير العربية ادارت ظهورها لممارسات الشارع . هل هناك تحول جذرى فى المواطن العربى ؟ هل لغياب الزعامة ؟ هل انتهى عصر بأكمله ؟ هل الوطن العربى فى حالة مخاض بعد الآثار المدمرة لحرب الخليج ؟

اما الكاتب المصرى لطفى الخولى ، فقد اضطر إلى التخلى عن كرسيه كرئيس للندوة لكى يلقى بحثه كأحد المشاركين . وقد تحدث الكاتب عن جذور الفكر العربى وفق رؤية تاريخية ، تتناول فى أربع نقاط تجربة الحضارة العربية الاسلامية فى فترات ازدهارها . ميراث البداوة واستمرار الصراع بين « القبلية » والأمة » هيمنة الفكر السلفى واستمرار الصراع بين الماضى والمستقبل . ثم ازمة التيارات الفكرية الحديثة .

وقد اتخذ الإسلام موقفا سلبيا من البداوة ، واراد أن يوحد القبائل العربية فى أمة واحدة ، ووجه العرب إلى الحياة المدنية . غير أن الثقافة البدوية ظلت تفرض وجودها القوى . وإن نظرة واحدة إلى مناهج حل الخلافات بين العرب المحدثين ، يبين ان المنهج القبلى فى حل الخلاف بالاقتتال ، مازال قائما ، كميراث ثقيل من مرحلة البداوة . هذا الميراث البدوى الذى يرفع القبيلة إلى مستوى الأسطورة هو الذى فتح المجال للحكام العرب الذين يحكمون ، إما على أساس الملكية الوراثية وإما على اساس التفويض الإلهى . وبذلك لم يعد للشعوب رأى فيمن يولى عليهم من الحكام .

وهناك عدة تيارات للفكر السلفى ، فى الفكر العربى ، تتشابه جميعها فى انها جمدت الجانب العقلانى فى الفكر العربى ، واخفقت فى تحقيق أى قدر من التحديث ، ولم تكن قادرة على تقديم حلول جذرية لتجاوز ازمة المجتمع العربى .

اما التيارات الفكرية الحديثة فقد

كان لها أيضا أزمات . فالتيار الليبرالى فى منطقتنا العربية خالف مبادئه الأساسية ، فتعاون مع الإقطاع ، وغض النظر عن التكوينات الطائفية ، وتحالف فى معاركه السياسية مع قوى سلفية ترفض اللبرالية .

والتيار القومى ، مع أنه قد وضع قضية إنهاء القهر القومى فى مقدمة شعاراته ، إلا أنه يهمل تماما قضية القهر الاجتماعى .

والتيار القومى الاشتراكى لم يستطع أن يكسب قضية التنمية ، أو أن يصفى التبعية ، أو أن يقيم مرتكزات حقيقية للوحدة العربية ، ولم يتمكن من تحرير فلسطين ، أو ردع التوسع الصهيونى ، مع وقوعه فى التناقض بين القول والفعل .

أما التيار الماركسى فقد ربط ، منذ اللحظة الأولى ، بين مهام التحرر الوطنى ، ومهام تحرير الطبقة العاملة والفئات الكادحة الأخرى ، من قهر الطبقات المستغلة . ومن هنا حكم فكرها وحركتها منذ البداية التناقض بين وحدة الأمة ، لتحقيق هدف التحرر من الاستعمار ، والتمييز داخل التكوين الاجتماعى للأمة لصالح طبقة معينة .



الوقوف حدادا وقراءة الفاتحة على رحيل الدكتور يوسف إدريس .

والآن ، على المفكر العربى أن يواجه الحقيقة المرة . وهى أنه بعد سنين طويلة من المحاولة والخطأ ، فإن ما حققناه من نتائج لم يكن على قدر المشقة . إننا نواجه خطر تهميش العرب ، بكيفية تعجزهم عن تقديم إسهامهم فى هذا العالم الجديد . الذى بدأ يتشكل .

ورغم أن عدد المشاركين بالأبحاث فى هذه الندوة كان قليلا ، إلا أن عدد المعقبين كان كبيرا ، سواء من المنصة أو من المشاهدين

وانتهت الندوة بأمسية عن « يوسف إدريس » أصر الأستاذ لطفى الخولى على تسميتها أمسية لتكريم ، وليس لتأبين ، يوسف إدريس .

*

والمتابع لمهرجان « أصيلة » لابد أن يلاحظ الآتى :

١ ـــ غياب الفن السينمائى عن المهرجان ، رغم وجود كل أشكال الفن الأخرى ، وقد طالب الوفد المصرى بإيجاد مساحة فى المهرجان للفن

السابع فى الأعوام القادمة وقد وافق السيد رئيس جمعية المحيط على هذا الاقتراح بشرط أن يتعاون معه الجميع .

٢ ـ كثافة الحضور العربى من جميع أقطار الوطن العربى ، مشرقها ومغربها ، بصرف النظر عن تياراتهم الفكرية ، وانتماءاتهم السياسية .

٣ ـ ان كل هذا الجهد يقوم على اكتاف رجل واحد هو السيد « محمد بن عيسى » بصفته رئيسا لجمعية المحيط الثقافية ، والأمين العام للمنتدى الثقافى العربى الأفريقى ، يساعده الفنان التشكيلى محمد المليحى مدير الفنون بوزارة الثقافة .

٤ ـ أن عددا كبيرا من مفكرى ومبدعى المغرب لم يشاركوا فى هذا المهرجان . وهؤلاء المفكرون والمبدعون لهم ثقلهم واحترامهم فى العالم العربى ، فكان من الضرورى معرفة أسباب القطيعة .

وأول هذه الأسباب هو أن كل الجمعيات ، التى تبدو أهلية تتلقى فى الواقع دعما من الحكومة ، ويرأسها رجال الحكومة ، ترفض الحكومة إعطاء أى دعم لاتحاد الكتاب مثلا لأنها جهة مستقلة .

والسبب الثانى : إن نشاط المهرجان نشاط فى ظاهره ، أهلىّ حكومى فى باطنه ، وأعضاء اتحاد الكتاب ، ينتمون إلى صفوف المعارضة ولا يصح أن تتعامل الحكومة مع المعارضة .

والذى يضيع فى الوسط هو المواطن المغربى والعربى ، الذى من حقه أن يتثقف ، ويستمع إلى كل الاتجاهات .

رسالة عمان :

زياد أبو لبن

النقد والشعر الأردنى في مهرجان « جرش »

ضمن فعاليات مهرجان « جرش » الأردنى اقيمت حلقة نقدية إلى جانب امسيات الشعر فى عمّان ، وهذه الحلقات جاءت فى جلسات متتالية اشترك فيها عدد من النقاد الأردنيين ، قدموا دراسات نقدية حول الشعر فى الأردن ، وعلاقته بالعالم الخارجى ، واختلفت المواضيع المقدمة فى جدول أعمال المهرجان ، وإن كانت جميعها تصبّ فى منابع الشعر الأردنى .

الورقة الأولى قدّمها الناقد الدكتور « عبد الرحمن ياغى » بعنوان الشاعر الأردنى وشروط الإبداع الفنى » والدكتور ياغى أستاذ فى الجامعة الأردنية وله مؤلفات كثيرة فى النقد ، اهمها : « حياة الأدب الفلسطينى الحديث » ، « دراسات فى شعر الأرض المحتلة » ، « الجهود الروائية من سليم البستانى إلى نجيب محفوظ » ، « مقدمة فى دراسة الأدب الحديث » .

تحدث الدكتور (ياغى) فى دراسته عن قضايا شائكة كثيرة تواجه الشاعر الأردنى فى ميدان الشعر والحركة الشعرية ، ولقد وقع فى (الدوّامة) التى وقع فيها اشقاؤه الشعراء فى الوطن العربى الكبير ؛ حتى إذا خرجوا من تلك الدوّامة فى بعض الأقطار العربية ، شدّ الشاعر الأردنى عزيمته ولحق بهم ، ونفض عن جفونه غشاوة كانت تغطيها .

ولعل اهم القضايا التى تواجه الشاعر الأردنى هى قضية « بنية القصيدة » ، وهذا ما حاول الدكتور « ياغى » طرحه عن طريق تساؤلات حول هذه البنية التى تشكل للشاعر الهاجس الأول فى رؤيته للشكل ، « قصيدة البيت الواحد أم قصيدة التفعيلة » ، « قصيدة العمود الشعرى الموروث » أم قصيدة الفقرات الشعرية التى تعتمد على إيقاع التفعيلة الواحدة ، « قصيدة الأبيات ذات العدد من التفعيلات المتوازنة المعدودة فى الصدر والعجز ، أم القصيدة ذات الإيقاع المتنامى من الوحدة الصغيرة - التفعيلة - التى تشكل بناء سيمفونياً مترابطاً حسبما

يقتضيه المعمار الفنى دون حرص على التماثل أو التطابق أو الاطراد » .

هذا مع العلم أن (التفعيلة) هى تفعيلة الخليل ، والبيت الواحد هو بيت الخليل ، وكلاهما عربى ، وكلاهما نابع من ذوق عصره الذى بزغ فيه ! فحين تكون البنية (بيتية) أو (تفعيلية) فإنها لم تخرج عن دائرة التراث !!

وتُحسم هذه القضية من الشعراء العرب عندما دخل الإبداع الشعرى فى دائرة الحداثة ، وتقبّل الواقع العربى بنية القصيدة ، ويعتبر الدكتور « ياغى » أن دائرة الحداثة ابتدأت من أبى تمام ، ومن ثم أبى العلاء ، على النقيض من الشنفرى ، ومن ثم المتنبى . والشعر فى الأردن لم يكن بعيداً عن دائرة الحداثة ، عندما انتقل من شكل إلى آخر كما انتقل الشعر العربى عبر الزمن .

ثم ينتقل الناقد إلى طرح تساؤلات عدة حول التغريب فى بنية القصيدة : أين هو التغريب ؟ هل التفعيلة عربية أم غربية ؟ وهل العلاقات اللغوية فى القصيدة الحديثة عربية أم غربية ؟ وهل المعجم اللغوى ومفردات اللغة عربية أم غربية ؟ وهل الصور عربية أم غربية ؟ وهل الأدوات المستخدمة فى القصيدة عربية أم غربية ؟ وهل المشاركة فى مجالات الحضارة الحديثة بعد أن تجاوز المشاركون دور النقل ، أو الاقتباس ، أو التقليد ، أمر معيب ؟ .

وبعد هذه التساؤلات يقرر الناقد ، دون الدخول فى جدلية التعريب والتغريب . أن الشاعر الحديث قد أصبح حريصاً على مشاركته الدائمة فى الانتقال بواقعه إلى الأمام ، وإلى المستقبل وإلى إحداث تغيّر مع من يحرصون على هذا التغيير ، وإلى امتداد أرحب !

وينتقل الناقد إلى قضية تشغل بال الكثير من الدارسين . هل الشعر عندما يخاطب الجمهور أو الشعب يجب عليه أن يكون واضحاً بسيطاً ؟ .

يقرر الناقد أن هذا المفهوم صحيح ، ولكن بشرط الا يبلغ الوضوح حداً يجعله يطفو على السطح ، ولا يتجاوز قشور الأحداث ، ولا يحاور الأعماق . والجمهور لم يعد يقبل هذا التسطيح من الشعر ، فهو (أى الجمهور) بدأ يدخل دائرة التعقيدات والتركيبات والتشابك والتأزم فى عصره ، وهذا كله يتعارض مع نزعة التبسيط المسطح . فهذا الجمهور أصبح على قدر من (الوعى) لتجاوز شعارات التبسيط والكليشهات الجاهزة ، المطروحة لاستهوائه . وهو قادر على مواجهة تحديات الشعر ، كما هو قادر على مواجهة تحديات عصره ، والناقد يوافق ، محمد دكروب فى طرحه ، حول رفض الجمهور الوضوح التبسيطى ، كما يرفض الغموض غير المبرر (الغموض السطحى) .

ويعود الناقد « ياغى » إلى طرح تساؤلاته حول أسس النقد ومعاييره : هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة الشعرية بموازين قديمة ، مهما يكن ذاك الميزان دقيقاً ؟ أتُرانا سنلجأ إلى إيقاع (للنسّب الزمنية) وعددها فى التشكيلات الحديثة ، ومدى ما تحدثه من التنغيم الموسيقى المنسجم فى القصيدة ؟ هل نستطيع أن ننتفع بالنّبْر بدلاً من الكم ؟ هل ننتفع بالمحاولات التى عرض لها الدكتور « شكرى عيّاد » فى طرحه العروض على شكل فن موسيقى (موسيقى الشعر العربى) ؟

ويجيب على تساؤلاته من خلال الطرح النقدى الحديث ، ورؤيته الثاقبة فى الوصول إلى حركة تجديدية ، ووعى الشاعر بهذه

الحركة فى مدار إبداعه الفنى ، مشاركاً إخوانه الشعراء العرب ، فى مسيرة الشعر المعاصر .

●

الأوراق الأخرى التى قدمت فى الحلقة النقدية كانت نماذج تطبيقية على الشعر الأردنى ، وتناولت هذه الأوراق ثلاثة أعلام من شعراء الأردن : « مصطفى وهبى التل » (عرار) ، « وعبد المنعم الرفاعى » ، « ووليد سيف » .

الورقة الأولى قدّمها الناقد « سليمان الازرعى » بعنوان « عرار الشاعر المنتمى » ، وأهم مؤلفات الأزرعى : « دراسات فى القصة والرواية الأردنية » . و« الشاعر القتيل تيسير سبول » .

و« عرار » شاعر الأردن الأول ، وهذا هو لقبه . وهو « مصطفى وهبى التل » ، الذى ولد فى (١٨٩٧) ، وتوفى سنة (١٩٤٩) . وله ديوان « عشيات وادى اليابس » .

يناقش الناقد قضية الانتماء فى شعر « عرار » . وهذه القضية لها مرتكزات أربعة ، سار عليها الشاعر آنذاك ، وهى : الخمر ، وموقفه من الدين ورجال الدين ، وموقفه من السلطة ، وعلاقته بالغجر (النَّور) ، هذه المرتكزات تصبح شهادة الانتماء فى حياة عرار ، فهو مرتبط بالخمرة ، عن طريق التمرد والرفض ، ومقاومة السياسة والسياسيين المخطئة بحق بلادهم ، والتصدى لرجال الدين الذين يحاولون احتكار الحقيقة ويحرّمونها على غيرهم . وإزاء هذه الجيوش الزاحفة نحو إنسانية الشاعر ووطنيته وانتمائه ، يميل باتجاه مدينته الفاضلة ، ويأخذ قسطه من اللهو والطرب ، هروباً من وجه تشوّه الحياة من حوله ، ومن هناك يستمر فى شنّ هجماته ، ضد كل اشكال القبح السياسى والاجتماعى ، والنفاق الأيديولوجى .

بادر إلى اللذات قبل فوات
وهلم نهملْ ، فالزّمانُ ، مؤاتِ
امَّا الوقار فلا تدع ابداً له
اثراً ، يعرقل ظلُّهُ خُطواتِى
إنّى اخو طربٍ ، اعيش لانتشى
علَّ الزمان يدوخ من نشواتى

الورقة الثانية قدّمها الناقد الدكتور « فواز أحمد طوقان » أستاذ الجامعة الأردنية ، بعنوان : « الصورة الشعرية فى شعر الرفاعى (الشاعر عبد المنعم الرفاعى) » . وأهم مؤلفات الناقد هى : ترجمته إلى الإنجليزية : « مختارات » للشاعر الفلسطينى «محمود درويش » ، « والحركة الشعرية فى الأردن » .

يقدم الناقد توطئة قصيرة لأهم ما تناوله بحثه : « يختلط على متتبع الشعر الفصل ما بين أربعة مصطلحات : الصورة الشعرية ، والمجاز ، والرمز ، والأسطورة وحقيقة الامر أن الظواهر ما بينها تكاد تكون ، فى النظر العام ، حدوداً مفتعلة ، نظراً لتداخلها بعضها ببعض . وأشبه ما تكون . بوجوه متنوعة لمكعب واحد ، وهذا ما يؤكده « رينيه ويلك » ، فالصورة الشعرية يمكن إطلاقها على سبيل المجاز . وإذا تكررت وتنوعت أضحت رمزاً ، وقد ينتظم هذا الرمز فى مجموعة رمزية ، أى أسطورة ، وبذا تكتمل الدائرة .

خلال بحثى فى الصورة الشعرية فى شعر دولة المرحوم الأستاذ الشاعر « عبد المنعم الرفاعى » رأيت أن الصورة والمجاز ، فى شعره ، اكثر وروداً وأقرب منالا من الرمز الشعرى أو الأسطورة ، ولا ضرورة فالشاعر « الرفاعى » كما سنرى لماح قنّاص للصورة فى أدبه .

وقد ذكرت فى إحدى دراساتى عن شاعرنا « الرفاعى » انه

« كلاسيكى » وأنه « خير من نظم الشعر الكلاسيكى فى أخريات القرن العشرين » .

لا يكتم الشاعر « الرفاعى » إعجابه العميق بالتصوير الشعرى ،

ولا يخفى رأيه فى أن أساس القصيدة هو فى صورها الشعرية ،

وأن ملكة الشاعرية عند فحول الشعراء هى قدرة فهم على التصوير

الشعرى . وقد احتفل فى شعره بالصورة احتفالاً كبيراً ، وكان ينطلق

من المفهوم النقدى القائل : إن الشعر هو معنى ، وهو صورة ،

ولا ينفصلان . وفى نظره أن الشاعر يحلق بالتصوير الوجدانى ، مثلما

يحلق بالتصوير الواقعى . والمتفحص فى شعره لا ينكر ذلك البتة ، بل يلحظ احتفاله الشديد بالتصوير الشعرى .

وتتراوح الصورة الشعرية فى فن « عبد المنعم الرفاعى » ما بين الصورة المفردة ، أو التقليدية البسيطة ، كالمجاز والاستعارة ، مروراً بالصورة المتحركة المتوثبة ، وما بين الصورة المعقدة التى تأخذ من المجالات الكونية الكبرى موطناً ومساراً لها ، وقد برع أيّما براعة ، فى تراكيب الصورة ، وتواليها ، وتتابعها ، فى المقطع الشعرى الواحد » .

وأقدّم مقطعا من قصيدة بعنوان « عمّان » :

عمان يا زهرة فى كف غانية
هل تذكرين وقد عشنا هوىً وصِبا
باحت باحلامنا النجوى ورددها
واديك وانطلقت خلف البطاح ربى

وفى الورقة الثالثة قدّم الناقد « أحمد المصلح » دراسة تطبيقية فى شعر الدكتور « وليد سيف » و« المصلح » له عدة مؤلفات أهمها : « مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر فى الأردن » ، « وأصوات من النافذة الغربية » .

هذه الدراسة جاءت تطرح قضايا إشكالية فى النموذج الشعرى لدى « وليد سيف » ، وهذه الإشكالية جاءت من التغريبة التى كتبها « سيف » فهى تغريبة الإنسان الفلسطينى ليردنا إلى موروث العقل الجمعى الفلسطينى والعربى من السير والملاحم ، التى تركها لنا المؤلف الشعبى فى سيرة « عنترة » و« الظاهر بيبرس » « وسيف بن ذى يزن » و« الزير سالم » و« الهلالية » ، هذا ما يقرره الناقد « أحمد المصلح » فى طرحه الذى يلقى الضوء على قصيدة تغريبة « زيد الياسين » فالشاعر « سيف » يُلبس بطله « زيد الياسين » روح المقاتل الفلسطينى العربى ، الشاعر « الزير سالم ابو ليلى المهلهل » ، الذى هبّ للثأر من قتلة أخيه ومن ملك العرب كليب ، صارخاً بقولته المشهورة : « آه ما أقرب اليوم من غد » أو مراثيه الكبرى :

كليب لا خير فى الدنيا وما فيها
إن انت خليتها فيمن يخليها
ليس مثلى من يخبر الناس عن
ابائهم قتلوا وينسى القتالا

وشخصية « زيد الياسين » الشعبية لها دلالتها الأولية ، ضمن دور الرمز الأسطورى التاريخى الملحمى ، فهى قصيدة ملحمية تكشف عن نفسها بأسلوب رمزى للإنسان الفلسطينى ، الذى يتقاطع تاريخياً وثقافياً وجغرافياً مع الأرض الفلسطينية ، عبر لحظات : الانتصار والانكسار ، الوجود والعدم ، الواقع والحلم .

رســـالة الى أمـــير المـــؤمنين (....)

شعر : سليمان منصور

(المخادمة - قنا)

نعترف .
ونقر بانك قائدنا
والأمير علينا .. ورائدنا
ونسجل انك سيدنا
والمهيمن فوق إرادتنا
ونسلم انك ياشيخنا
ما عليك سوى خفقة با لبنان
وليس لنا غير انا نلبى
فنهرع
نركع
نقبل حبوا
وندبر عدوا
وننجز ما شئت .. قبل الاوان

★

نعترف .
ونؤكد انك يا ربنا
صاحب الامر والنهى .. فى شأننا
والحفيظ الامين على عرضنا
وسراج الامان على ارضنا
ولك الحق تحكم فيما لنا
وتصرف با لقسط احولنا
فإليك الولاية .. ما دمت فينا
فإنك القوى
وانت الغنى
فمنك الطعام ومنك الغذاء
ومنك السلاح ومنك الدواء
فكيف نسينا وما ينبغى
ثم كيف جرؤنا لكى نبتغى ؟
غير ماترتضى

★

نعترف .
وندون فى سفر تاريخنا
اننا
ما رضينا سوى ان تكون لنا
سيدا ابدا
رائدا ابدا
امس واليوم ثم غدا
ويحق لملك ان يتربع فوق ذلول جماجمنا
يا رسول العدالة فى العالمين
وسيفاً على هامة الظالمين
« ودرعا » يكف يد الطامعين
« وعاصفة » تسحق الغاصبين
يا نصر « السلام »
ويا رافع « الحق » و « العدل »
فى زمن الخانعين
يا منار الهداية للغافلين

★

نعترف
وسنذكر للامم القادمين - على الدهر
انك مصلحنا
ومعلمنا .. ومؤدبنا

ومخلصنا من سفاهاتنا
ومهذبنا من حماقاتنا
وجهالاتنا
سنخلد اسمك فوق الميادين
فوق الجسر
وفوق السدود
وفوق صروح معابدنا
ونعلق صورتك المستحبة
فى غرفات منازلنا
يا نبى الزمان .. وحبر الأوان
سنقرا تلمودك المستنير
وتفسيره ، المستقيم الفريد
ونتبع قرانه لانحيد
ونحفظ دستوره لانزيد
فانت المليك ونحن العبيد
فانت المليك ونحن العبيد
فأنت المليك ونحن العبيد

هذه القصيدة التى نشرناها كاملة للشاعر « سليمان منصور » ، هى إحدى ثلاث قصائد أرسل بها الشاعر إلى « إبداع » ، اما الأخريان فعموديتان ، تبدأ إحداهما — وهى بعنوان (واصلاحاه) هكذا :

واصلاحاه ، إن القرى تنتظر
حد سيفك ينهى زمان الخور
يسترد من الدهر فى هبة
فجر حطين والفيلق المنتصر
ويعيد الكرامة مرفوعة
فالكرامة فى مهدها تنحدر

ولاشك فى أن الشاعر لا تنقصه معرفة ولا يعوزه إتقان لأدوات الكتابة الشعرية ، غير أن هذا الإتقان ليس سوى الخطوة الأولى الأساسية ، والضرورية ، فى طريق الإبداع الشعرى الطويلة الشاقة ، وقد قطع الشاعر خطوات أخرى على هذه الطريق ، فى قصيدته الحرَّة المنشورة هنا ، وهى بلا شك ، أنضج فنيا من القصيدتين العموديتين ، ولم يعد ينقص الشاعر إلا أن يجاهد ليلقى عن كاهله عبء الموروثات الجاهزة فى التراكيب اللغوية وأسلوب الصياغة الشعرية ، التى لا تزال تحيلنا إلى أصولها المستقرة فى الذاكرة فإن فعل الشاعر ذلك ، استطاع أن يقدم لنا نصوصا تحمل شيئا من الخصوصية ، وتصبح أهلا للنشر .

* * *

وصلت إلينا عدة دراسات ومتابعات نعتذر لأصحابها عن عدم نشرها ، لأنها لا تتفق مع سياسة المجلة الخاصة بنشر هذه المواد . من بين هذه الدراسات والمتابعات ، دراسة الصديق « **يوسف إدوار وهيب** » من (المنيا) عن كتاب (المستحيل والقيمة) لبدر الديب ؛ ودراسة الصديق « **عبد العزيز عبد ربه** » من الإسكندرية ، عن بنية القصة القصيرة عند **يوسف إدريس** ، وكذلك دراسة الصديق المهندس « **امين محمود العقاد** » من (الزقازيق) ، عن الإبداع والقيمة ؛ ومتابعة الصديق « **احمد التهامى قاسم** » من (الغربية) : عن حفل تابين **عبد الحكيم قاسم** فى (البندرة) .

* * *

من القصائد التى وصلت إلينا ، مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية ، التى نرى أنها — على وجه العموم — نصوص جيدة

تتفوق على كثير مما نجده منشورا فى المنابر الأدبية المختلفة ، غير أنها ، مع ذلك ، لا تنسجم مع الخط المرسوم لنشر الشعر فى « إبداع » ، ومن هنا ، لا نملك إلا ان نقدم لأصحاب هذه النصوص شكرنا قبل اعتذارنا ، ونرجو منهم ان يتابعوا ما ينشر فى المجلة من قصائد ، لكى يعرفوا الملامح العامة لسياسة المجلة فى هذا المقام ، حتى إذا ما ارسلوا إلينا مستقبلا قصائد اخرى ، كانت منسجمة مع المستوى الفنى العام الذى تتوخاه المجلة . ينطبق ذلك على قصائد : (انا البهلول) للشاعر « حامد نفادى » من (الإسكندرية) ، و(الشيخ والبحر) للشاعر « فاروق مواسى » من (فلسطين) و(قصائد) للشاعر « إبراهيم البجلاتى » من (المنصورة) ، و« محمد العايش القوتى » من (تونس) و(قاصد) للشاعر « هانى الزعبى » من (بيروت) ، ومجموعة قصائد للشاعر « توفيق ابى إصبع » من (البحرين) ، والقصائد العمودية لكل من الشعراء : « أيمن صادق » من (الإسكندرية) ، و« محمد مرسى شامة » من (بسيون) ، و« مرسى توفيق » من (القاهرة) .

اما القصائد غير الصالحة للنشر ، بسبب الأخطاء اللغوية والعروضية والأسلوبية ، أو بسبب الركاكة والضعف الفنى ، أو بسبب انعدام الرؤية وتميع التجربة ، أو ربما بسبب ذلك كله ، فهى قصائد كثيرة ، للأصدقاء « سماح إبراهيم السباعى » من (المحلة الكبرى) ، و« نجوى الفيشاوى » من (القاهرة) ، و« محمد على الحداد » من (تونس) ، و« مشعل المغربى » من (المملكة العربية السعودية) و« حافظ مكى » و« اشرف عويس » من (كوم إمبو) ، و« نوال مهنى » من (المنيا) ، و« إيهاب جورج » من (القاهرة) ، و« عبد العاطى موسى » من (الجيزة) ، و« عبد الله محمد حسن » من (مغاغة) ، و« السيد الزرقانى » من (المنوفية) ، و« نادية فتحى » من (سمنود) و« صبرى محمد الحبيشى » من (المنصورة) ، و« محمد حسن الشافعى » من (القاهرة) و« كمال الوسلاتى » من (تونس) ، و« محمد عبد العزيز قاسم » من (المنصورة) و« اشرف محمد ابو العز » و« محمد ربيع هاشم » من (حلوان) ، و« الأمير يوسف عبد الباسط » من (اسوان) ، و« محمد فكرى » من (اسيوط) ، و« ماهر مختار محمد » من (القاهرة) ، و« محمد سالم مشتى » من (دمياط) ، و« رضا منصور » من (ميت غمر) ، و« رضا إبراهيم عبد المعطى » من (دكرنس) ، وكذلك الأصدقاء « السيد مصطفى الجرف » و« بسيونى مطر » و« جلال الأسيوطى » و« علاء الدين رمضان » . وننصح هؤلاء جميعا بمزيد من القراءة الشعرية المنظمة والواعية ، وبقدر كبير من الصبر ، على الكتابة والتأنى فيها ، فهى مسئولية وعبء وليست مجرد تعبير وتنفيس .

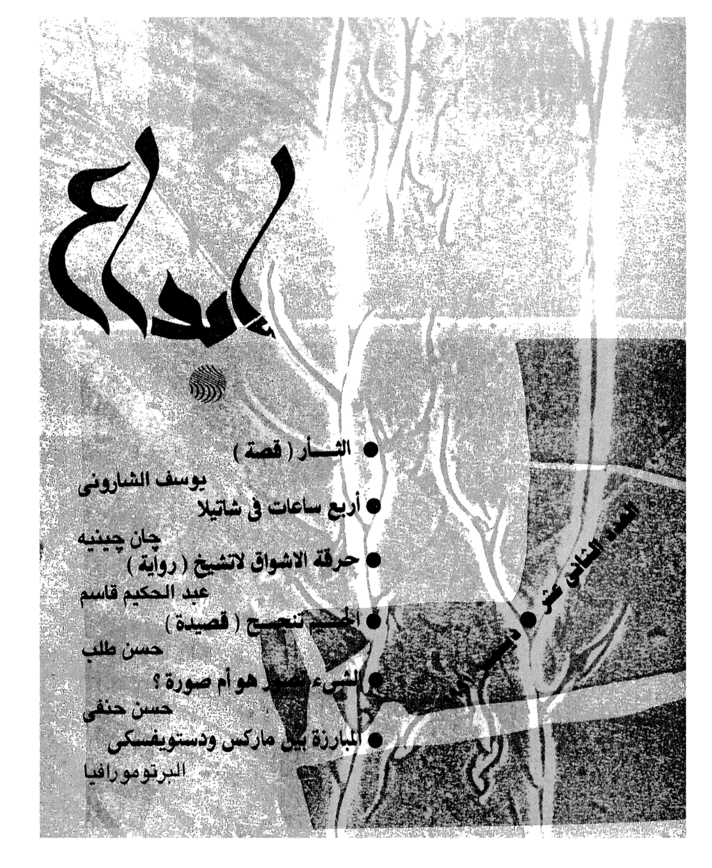
ردود خاصة :

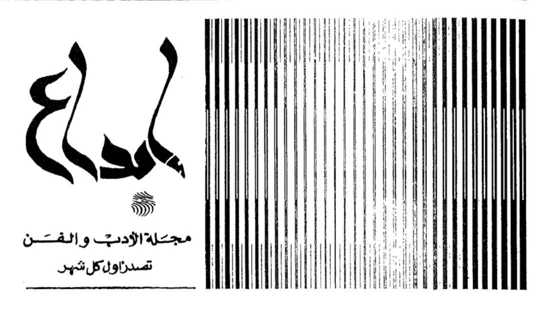
الصديقة « غادة عبد المنعم » : لا أعلم بالضبط ما الذى تقصدينه بمسألة (التذكر) .. ولكن النصُّ المرفق يشى بعناصر إيجابية لا يمكن إغفالها ، وربما كان العنصر الخيالى — بمعنى الفانطازيا — ابرزها ، ولكن تبقى مسألة التوظيف والسيطرة على البناء ويسعدنا أن نتلقى محاولاتك الأخرى .

الصديق « زياد ابو لبن » : نشكرك على المساهمات الفعالة وعلى المواد الأخرى المرسلة ، اخترنا من هذه المواد (رسالة عمَّان) وقصيدة الشاعر « جميل ابو صبيح » ، فترقب نشرهما . أما الحواران فنعتذر عن عدم نشرهما ، لأسباب تتعلق بنظرة المجلة إلى نوع الحوار المطلوب وطريقة ادائه .

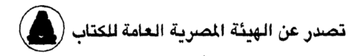
الأصدقاء « طارق محمد نور » و« محمد زكى عبد العزيز » و« عادل جندية » : لا تزال محاولاتكم بعيدة عن روح التجربة الشعرية الحقيقية ، ولا تزال السيطرة على اللغة دون المستوى ، ننصحكم بأن تتهموا الآن بالقراءة أكثر من اهتمامكم بالكتابة ، ونرجو أن يعلم الصديق « عادل » ، أننا لا ننشر مواد سبق نشرها أو نشر بعضها فى أى مكان آخر .


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


إبداع
● الثــأر (قصة)
يوسف الشارونى
● أربع ساعات فى شاتيلا
چان چينيه
● حرقة الاشواق لاتشيخ (رواية)
عبد الحكيم قاسم
● تنصح (قصيدة)
حسن طلب
● هو أم صورة ؟
حسن حنفى
● المبارزة بين ماركس ودستويفسكى
البرتومورافيا
الثانى عشر


إبداع
مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلساً ــ الخليج العربي ٨ ريالات قطرية ــ البحرين ٨٠٠ فلساً ــ سوريا ٤٠ ليرة ــ لبنان ١٠٠٠ ليرة ــ الأردن ٠,٧٥٠ دينار ــ السعودية ١٠ ريالات ــ السودان ٢٣٥ قرشا ــ تونس ٢٠٠٠ مليم ــ الجزائر ١٤ دينارا ــ المغرب ٣٠ درهما ــ اليمن ٣٠ ريالا ــ ليبيا ٠,٨٠ ينار ــ الإمارات ٨ دراهم ــ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ــ غزة والضفة ١٠٠ ـ نت ــ لندن ١٥٠ بنسا ــ نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلي : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن ٥٠ قرشا

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة التاسعة ● ديسمبر ١٩٩١ ـ جمادى الأولى ١٤١٢

هذا العدد

اقرءوا هذه الشهادة .... أحمد عبد المعطى حجازى ٤

الشعر :

كلهم فى هواك قيس .... على الصياد ٢٤
الجيم تنجح .... حسن طلب ٥١
إشــــراقات .... رفعت سلام ٩٤
حوار ليلىّ مع امراة ميتة .... محمد أحمد حمد ١١٠

القصة

الثـــــار .... يوسف الشارونى ٢٨
حرقة الأشواق لاتشيخ .... عبد الحكيم قاسم ٦٣
حماصة وحوار الحمير الذكية ...... محمد حافظ رجب ٩٩
النزيـــــل .... عبد الوهاب الأسوانى ١١٣

الفن التشكيلى

صورة للحسّ مصطفى كمال
نجوى شلبى

المقالات والدراسات :

٤ ساعات فى شاتيلا .... چـــان چينية
ت : مصطفى صفوان ٨

من المؤلف بطلاً إلى العالم

المسيح .... فاروق عبد القادر ٣٠

الشىء : تصور هو ام صورة .... حسن حنفى ٨٥
المبارزة بين ماركس ودوستويفسكى ... ... البرتومورافيا
ت : أنور محمد إبراهيم ١٠٦
الرقص على سن الشوكة .... لطفى عبد البديع ١١٧
تاريخ السينما العربية .... سمير فريد ١٢٤

المتابعات :

لا احـــــــد .... عابد خزندار ١٣١
المؤتمر الدولى الأول للشاعر كفافيس ... ... ماجى عوض الله ١٣٤
« ابو ريـــــــدة »
وتدشين الدرس الفلسفى فى مصر .... أحمد عبد الحليم عطية ١٣٨
« مجدى وهبة »
عالم يستحق التكريم .... سلوى كامل ١٤١

تعقيبات :

من حمدى السكوت إلى جابر عصفور ... ... حمدى السكوت ١٤٧

الرسائل :

عن توثيق الاعمال الفنية (نيويورك) . .. أحمد مرسى ١٥٠
« دولوز » الفيلسوف البدوى (باريس) ... وائل غالى ١٥٧
نتنفس الحاناً (وارسو) ....: دوروتا متولى ١٦٠
اصدقاء إبداع ١٦٥

أحمد عبد المعطى حجازى

اقرءوا هذه الشهادة

حسنا فعل مصطفى صفوان حين ترجم من جديد شهادة چان چينيه فى مذبحة صبرا وشاتيلا إلى اللغة العربية .

إذا كان الكاتب العربى قد عجز عن أن يكتب مثل هذه الشهادة فى مأساة شعبه ، فليترجم على الأقل ماكتبه الآخرون !

أظن أن مصطفى صفوان لم يكن يعلم أن الكاتب المغربى محمد برادة ترجم شهادة چان چينيه من قبل ، ونشرها فى مجلة « الكرمل » التى يرأس تحريرها الشاعر الفلسطينى محمود درويش . لكننا كنا نعرف الترجمة الأولى ، وكنا قد قرأناها ، فلما وصلتنا ترجمة صفوان تذكرنا بها من جديد المذبحة التى حلت ذكراها التاسعة فى سبتمبر الماضى ، فإذا كنتم قد نسيتم الواقعة التى روعت الكاتب الفرنسى ، وفجرت شاعريته ، فهى على هولها وبشاعتها واقعة مكررة .

فى صيف عام ١٩٨٢ اجتاح الإسرائيليون لبنان على مرأى ومسمع من العالم كله ، فلم يجد خليل حاوى ـ وهو أكبر شاعر لبنانى معاصر ـ مايحتج به على هذا الانحطاط إلا أن يطلق الرصاص على رأسه .

لكن الإسرائيليين ظلوا يدوسون على دماء الشاعر حتى وقفوا أمام بيروت التى تحصن فيها رجال المقاومة اللبنانية والفلسطينية ، وقاوموا الغزاة ببسالة . فلمّا أصبحت المواجهة الجسدية وشيكة ـ بين الدبابات الإسرائيلية وسكان بيروت ، ومعظمهم من المدنيين ، قبل ياسر عرفات مغادرة المدينة مع قواته ، على أن يضمن له العالم كرامة الانسحاب ، وأمن المدنيين ، وفيهم سكان المخيمات من اللاجئين

الفلسطينيين . وهذا ماتعهدت به الولايات المتحدة فى رسالة مكتوبة وقعها فيليب حبيب نيابة عن الرئيس الأمريكى رونالد ريجان .

غير أن القوات الفلسطينية ماكادت تتم انسحابها من بيروت حتى أحكم الإسرائيليون سيطرتهم على المدينة التى صارت عزلاء ، وفتحوا الطريق لحلفائهم من رجال الكتائب اللبنانية الذين تكفلوا بإنجاز العمل القذر .

فى السادس عشر من سبتمبر عام ١٩٨٢ حاصر الإسرائيليون مخيمات صبرا وشاتيلا . وفى السادسة من مساء اليوم نفسه دخلها الكتائبيون المدججون بالسلاح ، وبدأت المذبحة التى لم تنته إلا فى صباح الثامن عشر من سبتمبر . إعدام بالجملة . الرجال والنساء . الشباب والشيوخ والأطفال . تقطيع أطراف ، وقص أصابع ، وسمل عيون ، وبتر أنوف وآذان . جحيم حقيقى أقيم على أرض التعساء الذين كانوا يحلمون بالعودة إلى فردوسهم المفقود . حتى إذا فقد الأمريكيون القدرة على تحمل المزيد ، وكانوا يشاهدون مايحدث عن كثب ، أرسلوا برقية إلى وزير الدفاع الإسرائيلى آرييل شارون يقولون فيها : « أوقفوا المذابح . إنهم يقتلون الأطفال . هذا عمل بشع . يجب أن تخجلوا » !

من هم الذين يجب عليهم أن يخجلوا ؟ الإسرائيليون ؟ الأمريكيون ؟ العرب ؟

وما الذى يوجب الخجل اليوم على الذين لم يخجلوا فى أيام كثيرة سبقت ؟ إن المواقع تتعدد ، لكن الواقعة واحدة . والإسرائيليون الذين فضلوا فى صبرا وشاتيلا أن يقتلوا الفلسطينيين بأيدى إخوتهم

اللبنانيين لم يغسلوا أيديهم ، ولن يستطيعوا أبدا ، من الدماء الفلسطينية الغزيرة التى أهرقوها فى قبية ، وكفر قاسم ، وغزة ، والقدس .

وما الفرق بين من قتل اللاجئين فى بيروت ومن أخرجهم من يافا ، وحيفا ، واللد ، والرملة ؟ إن الذى اغتصب الأرض مضطر لقتل صاحبها المطالب بالحق الشاهد الباقى على الجريمة .

وهل هناك مكان يتسع للاجىء إلا قبره ؟ إما أن يعود اللاجىء إلى بيته ، وإما أن يقتل فى بيروت ، أو عمان ، أو تونس ، أو فى أى مكان آخر . فإذا كان الإسرائيليون يذودون اللاجئين عن فلسطين ، وهذا أمر مفهوم ، لأنهم إنما قدموا لاغتصابها ، ولأن وجودهم فيها لا يتحقق إلا بخروج أهلها ـ إذا كان الإسرائيليون قد اختاروا هذا السبيل فليس أمام الفلسطينيين إلا أن يكونوا لاجئينَ اليومَ وقتلى غدا .

هذه هى طبيعة العلاقة التى اقترحها الإسرائيليون علينا منذ قدموا إلى بلادنا حتى الآن ، وهم فيما يقترحونه منطقيون مع أنفسهم . فإذا كنا نقترح اليوم على الإسرائيليين سلاما ، فذلك لأننا لا نحفل كثيرا بالمنطق . وهناك أيضا من لا يحفلون به فى إسرائيل ، وإن كان خروجهم عليه ربحا سهلا وخروجنا نحن يكلفنا الكثير . هؤلاء يطرحون المشكلة على هذا النحو : لقد عدنا إلى بلادنا التى خرجنا منها منذ ألفى عام ، فماذا يسوءكم فى هذا أيها الإخوة العرب ؟ فلنترك الحرب ولنعش معا فى سلام !

هذا ما قالته لى كاتبة إسرائيلية أعتذر عن جهلى بها ، لكنها ذكرت فى رسالتها لى أن اسمها شولميت هارايينى ، وأنها أصدرت حتى الآن اثنى عشر كتابا ترجمت إلى ثمانى لغات فى أوربا والولايات المتحدة ، وأنها عضو فى المجمع اللغوى العبرى ، وعضو نشيط فى معسكر السلام فى إسرائيل .

وكنت قد كتبت فى صحيفة « الأهرام » سلسلة من المقالات أناقش فيها مواقف المثقفين الإسرائيليين من القضية الفلسطينية ، وتعرضت للمنطق الذى قامت عليه إسرائيل ، وهو أن حال الاسرائيليين لا تختلف عن حال الأمريكيين ، فالإسرائيليون متقدمون بالنسبة للعرب ، وقد عانوا من الاضطهاد فى أوربا عصورا طويلة . والأمريكيون هم أحفاد البيوريتانيين أو المسيحيين الأصوليين الذين كانوا مضطهدين أيضا فى أوربا ، وكانوا متقدمين بالقياس إلى الهنود الحمر . فإذا كان هؤلاء البيورتيانيون قد استعمروا أمريكا التى منحها الله لهم ليقيموا فيها مدينتهم الفاضلة ، فمن حق اليهود أن يستعمروا فلسطين ليقيموا فيها مدينة مماثلة .

لقد ناقشت هذا المنطق ، وأشرت إلى نقاط ضعفه ، ومنها أن العرب ليسوا هنودا حمرا ، وأن القرن العشرين ليس هو القرن السادس عشر . ولهذا لا يمكن لتجربة الإسرائيلين أن تنجح عمليا فضلا عن تهافتها نظريا ، لأن المجتمعات البشرية تخلق أساطيرها ، ولم نسمع عن أساطير خلقت مجتمعات . وأغلب الظن أن مصير إسرائيل لن يكون شبيها

بمصير الولايات المتحدة ، بل هو أكثر ميلا للتطابق مع مصير الإمارات الصليبية ».

بماذا ردت علىّ الكاتبة الإسرائيلية فى رسالتها ؟

لقد افترضت ـ وهذا أمر مفهوم أيضا ـ أنها أكثر منى تحضرا ، ولهذا نصحتنى بأن أزيل عن عينى غشاوة التحيز ، حتى يتيسر لى أن أزيلها عن أعين الذين أكتب لهم .

ثم إنها أخذت تلقى على درسا فى اللغة العبرية التى ظلت حية ، كما تقول ، منذ خمسة الآف عام حتى الآن ، وفى الكتب التى تصدر بهذه اللغة فى إسرائيل وعددها ، كما ذكرت ، أربعة آلاف كتاب . والنتيجة أن الإسرائيليين قوم متقدمون جدا ، وأن لغتهم حية ، وأن وطنهم فلسطين ، وكل ماهنالك أنهم تركوه لمدة ألفى عام فقط ، فلما عادوا وجدوا فيه بعض العرب !

لابد إذن أن يكون الأمر عكس ماكنا نتصور فالعرب هم الذين اغتصبوا أرض إسرائيل ، ومن هنا اشتعلت الحرب ، وقامت المذابح للقضاء على هؤلاء الغزاة !

لم تصل الكاتبة الإسرائيلية إلى حد التصريح بهذه النتيجة ، لكن منطقها لابد أن يؤدى بنا إليها ، حتى نفهم نحن الحقيقة وحدنا ونزيل الغشاوة عن أعيننا .

ومع أنها تعتقد أن فلسطين هى وطن الإسرائيليين ، فهى تقف مع مواطنيها الذين يطالبون بالانسحاب من « المناطق » التى سيقتطعها الإسرائيليون من وطنهم ، ويتنازلون عنها للغزاة العرب ثمنا للسلام !

فإذا ضبطت أعصابك وتجاهلت مافى هذا المنطق من غرابة واستغفال ، وقصرت سؤالك على هؤلاء المطالبين : بالسلام ماذا يمكنهم أن يفعلوا وهم قلة ضئيلة ؟ قالت لك السيدة : تلك هى الديموقراطية ! فالمطالبون بالسلام أقلية والعرب هم السبب ، لأن الأعمال الإرهابية التى يقومون بها تقوى معسكر الحرب ، وتضعف معسكر السلام . ونحن لن نلجأ مثلكم إلى انقلاب عسكرى لنحقق مانريد !

إنها تبرر لك أن يسرق اللصوص وطنك ، فإذا أردت أن تسترد ولو شيئا قليلا مما سرقوه ، قالت لك : هؤلاء اللصوص ديموقراطيون ، فلابد أن يصوتوا على رد المسروق أو الاحتفاظ به ، ولابد أن تقبل أن نتيجة التصويب ؛ وهاهى النتيجة : شامير يحكم ، والمستوطنات تقام فى « المناطق » ، والقنبلة الذرية الإسرائيلية تبيض ، وليس أمام العرب إلا انتظار المذبحة القادمة .

تلك هى الثمرة المنطقية لديموقراطية اللصوص !

إننى أنصحك ياسيدتى ، أنت ومن معك ، بقراءة شهادة چان چينيه !

جان چينيه

ترجمة : مصطفى صفوان

أربع ساعات فى شاتيلا

« أناس غير يهود ذبحوا اناساً غير يهود ، ففيم يعنينا ذلك ؟ » .

مناحم بيجين ، فى الكنيست .

ما من أحد وما من شيء ، وما من فن من فنون القصص بقائل ماذا كانت الشهور الستة التى قضاها الفدائيون بين جبال جرش وعجلون بـالأردن ، و بالأخص الأسابيع الأولى : وصف الأحداث ، ذكر تواريخها.مكاسب منظمة التحرير وأخطاؤها . كل هذا قد سبق إليه القول . مسحة الزمن ، لون السماء ولون الأرض وأشجارها ، لن يقصر عنها الكلم . لكنه سوف يقصر أبدا عن أن يشعرك بالنشوة الخفيفة ، بوقع الخطى على التراب ، ببريق العيون وبشفافية العلاقات لا بين الفدائيين وحدهم ، بل بينهم وبين رؤسائهم وجميع الأشياء . جميعهم ، تحت الأشجار ،كانوا يملأهم نبض وضحك ودهش لحياة جديدة عليهم/كل هذه الجدة . وكان فى هذا النبض شيء ثبت ثباتا غريبا ، شيء مترقب ، متحفظ ، مصون ، كرجل يبتهل دون أن يفوه . كان كل شيء شركة،وكان كل فرد وحيدا . أو ربما لا . قل ، اختصارا ، كانوا باسمين ، شاردى النظرات وكانت المنطقة الأردنية التى انسحبوا إليها ، وفقا لخيار سياسى،

قطاعاً يمتد طولا من الحدود السورية إلى صلت،ويحده نهر الاردن والطريق بين جرش وإربد.هذا الطول الكبير بلغ قرابة الستين كيلو متراً ،فاما عمقه فبلغ العشرين من منطقة جد جبلية ، غطتها أشجار البلوط الاخضر وقرى أردنية صغيرة وزراعة هزيلة . وكان الفدائيون قد أعدوا تحت الشجر والخيام المستورة وحدات من المقاتلين

(١) مجلة الدراسات الفلسطينية (Revue d'études Palestiniennes) . عدد ٦ ، شتاء ١٩٨٣ .

ــ خرج هذا النص فى صورة مسرحية أدتها ممثلة فرنسية شابة (مسرح الاوديون الصغير ، يونيو ١٩٩١) .

وقد ظهرت له ترجمة عربية اخرى قام بها الكاتب المغربى محمد برادة ونشرتها مجلة « الكرمل » .

وأسلحة خفيفة ونصف ثقيلة . وما أن استقر بهم المقام ومدفعيتهم مصوبة نحو العمليات الأردنية المحتملة حتى أخذ الجنود الشبان يرعون أسلحتهم فكاً لتنظيفها وتشحيمها ، ثم تركيباً فى سرعة متناهية . ونجح البعض فى فك السلاح وتركيبه وهو معصوب العينين مرنوا على اداء ذلك ليلا . وكان كل جندى قد ربطته بسلاحه علاقة حب سحرية . فالفدائيون لما كان عهدهم بالمراهقة قريبا فقد صارت البندقية من حيث هى سلاح أمارة الرجولة الظافرة ، وحملت يقين الوجود . العدوانية غاض معينها : الأسنان كشف عنها الابتسام .

اما ما بقى من الوقت فكان الفدائيون يشربون الشاى خلاله،وينقدون زعماءهم والأثرياء من الناس ، من الفلسطينين أو من غيرهم ، ويسبون إسرائيل . ولكنهم كانوا قبل كل شىء يتحدثون عن الثورة ، تلك التى هم بسبيلها وتلك التى اعتزموها .

فأما عنى ، فما أرى كلمة « الفلسطينيون » فى عنوان او مقال أو منشور إلا ذكرت الفدائيين فى مكان محدد — الأردن — وفى وقت يسهل تحديده : أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٠ ، يناير ، فبراير،مارس ، ابريل ١٩٧١ . هذان هما الوقت والمكان اللذان عرفت فيهما الثورة الفلسطينية النصاعة المنقطعة النظير فى كل حدث . قوة هذه السعادة ، سعادة الوجود ، اسمها ايضا الجمال .

ثم مرت عشر سنوات دون أن اسمع عنهم شيئا سوى أن الفدائيين قد صاروا بلبنان . وكانت الصحافة الأوروبية تتحدث عن الشعب الفلسطينى،حديث اللا مكترث ، لا بل حيث الزراية . ثم فجأة ، بيروت الغربية .

الصورة الفوتوغرافية لها بعدان ، كذلك شاشة التليفزيون ، كلاهما لا سبيل إلى التجول فيه ، بين حائط شارع والشارع المقابل ، مُحدوْدِبةً أو متقوسةً ، الاقدام راكزة فى أحدهما والرءوس مستندة إلى الآخر ، ارتمت الجثث التى لم يكن لى بد من تخطيها ، سوداء منتفخة ، كانت جميعها لفلسطينيين أو لبنانيين . إن السير فى شاتيلا وصبرا قد صار عندى وعند من بقى من السكان أشبه بقفز الحواجز . فطفل ميت يسد أحيانا الطرقات لفرط ضيقها ضيقا كاد يبلغ الضمور ، ولتراكم الميتين . اكاد اظن أن للمتقدمين فى السن بعض الالفة برائحتهم : لم تكن تزعجنى . لكن الذباب ! إذا رفعتُ المنديل أو الصحيفة العربية الموضوعة على رأسى أقلقتُه ، فانقضت جموعه فى سورة من الغضب على ظهر يدى تحاول التغذى بها . وكانت أول جثة رأيتها جثة رجل فى الخمسين أو الستين . لولا الجرح الذى فلق رأسه (ضربة فاس ، فيما بدا لى) لتوّجه الشعر الأبيض كان جزء من المخ ملقى على الأرض ، بجانب الرأس . وكان كل الجسد راقدا على بركة من الدم ، الأسود المتجمد . الحزام مفكوك والبنطلون لم يربطه إلا زرار . وكانت قدما الميت وساقاه عارية ، حال لونها إلى السواد ، إلى البنفسجى ، إلى الخبازى : أتراه فوجئ ليلا أو عند الفجر ؟ هل كان بسبيل الفرار ؟ كان يرقد فى شارع ضيق يقع مباشرة بمدخل معسكر شاتيلا الواقع أمام سفارة الكويت . هل تمت مذبحة شاتيلا بين الهمسات أو فى الصمت المطبق مادام الإسرائيليون ، جنودا وضباطا ، يدعون أنهم ما سمعوا شيئا ولا اشتبهوا فى شىء مع أنهم كانوا يحتلون هذا البناء منذ عصر الاربعاء ؟

إن الصورة الفوتوغرافية لا تلتقط الذباب ولا رائحة

الموت البيضاء السميكة،ولا هي تروي الفقرات التي لابد من قفزها عند المرور من جثة إلى أخرى .

لو انك امعنت النظر في إنسان ميت لتجلت ظاهرة غريبة فغياب الحياة في هذا الجسد يعدل غياب الجسد كليةً أو بالأصدق يعدل ابتعاده ابتعادا متصلا ، لو قربته ، هكذا تخال ، لما لمسته ابدا هذا ما دمت تتامله . لكن إشارةً صوبه ، انحناءةً بجانبه ، حركة ذراع أو إصبع ، ما أن تبدر حتى يحضر فجأة حضورا يكاد يتسم بالصداقة .

الحب والموت هاتان الكلمتان تترابطان ترابطا سريعا إذا كتبت إحداهما . وتحتم علي الذهاب إلى شاتيلا كيما ادرك فحش الحب وفحش الموت . في كلا الحالين ، تفقد الأجساد ما تخفيه : الأوضاع والالتواءات ، الإشارات والعلامات ، حتى الصمت هنا وهناك ، كلها تنتسب إلى عالم وإلى عالم غيره . كان جسد رجل بين الثلاثين والخامسة والثلاثين منبطحا على بطنه وكان الجسد كله كأنه لم يعد إلا مثانة في شكل إنسان إذ انتفخ تحت الشمس وبفعل كيمياء الفساد حتى صار البنطلون ، لفرط ما انشد ، يهدد بالتمزق على الفخذين والردفين . كان القسم الوحيد من الوجه الذي أمكنني رؤيته بنفسجي اللون أسوده وعلا الركبة قليلا ، جرح تكشفت عنه تحت النسيج المتمزق الركبة المنثنية. مصدر الجرح حربة ، سكين أو خنجر ؟ الذباب على الجرح ومن حوله . الراس كالبطيخة أو اكبر — بطيخة سوداء . سألت ما اسمه ، كان مسلما .

— من هذا ؟

— فلسطيني ، أجابني بالفرنسية رجل ناهز الاربعين ، انظر ما فعلوا . ثم ازاح الغطاء الذي كان يغطي القدمين وجزءا من الساقين كانت ربلتا الساقين عاريتين ، سوداوين ، منتفختين . كان القدمان ينتعلان مداسين بلا رباط وكان الكعبان قد شدا كلا إلى الآخر شدا قويا إلى أبعد مدى بعقدة من حبل متين — كانت متانته ظاهرة للعيان — بلغ طوله نحو ثلاثة أمتار ؛ ابرزتُه كيما تستطيع تصويره مدام س . (امريكية) تصويرا دقيقا .

ثم سألت الرجل ذي الأربعين هل أستطيع رؤية الوجه .

— إذا أردت ، ولكن انظر إليه أنت .

— أتقبل مساعدتي على إدارة رأسه ؟

— لا .

— هل جروه في الشوارع بهذا الحبل ؟

— لا أعلم ، ياسيد .

— من الذي ربطه ؟

— لا أعلم . ياسيد .

— أهم اتباع حداد ؟

— لا أعلم .

— الاسرائيليون ؟

— لا أعلم .

— الكتائب ؟

— لا أعلم ؟

— هل تعرفه ؟

— نعم .

— من الذي قتله ؟

— لا أعلم .

بَعُدَ الرجل مسرعا عن الميت وعني . وإذ بعد نظر إلى ثم اختفى في منعطف .

اي طريق أسلكه الآن — كنت يتجاذبني رجال ناهزوا الخمسين وشبان في العشرين ثم امرأتان عربيتان

متقدمتان في العمر،وكنت أشعر أني في مركز دائرة طوت أوتارها مئات من الموتى .

إني أدون الآن هذه السطور دون أن أعلم بالتحديد لم أدونها في هذا الموضع من روايتي : « لقد اعتاد الفرنسيون استخدام هذا التعبير الباهت . تعبير « العمل القذر » فكما أن الجيش الإسرائيلي قد كلف الكتائب واتباع حداد بـ « العمل القذر » كذلك وكَّلَ حزب العمل الإسرائيلي إلى حزب ليكود وبيجين وشارون وشامير » سطور أنقلها عن ر . صحفي فلسطيني ، لا يزال مقيما في بيروت ، يوم الأحد ١٩ سبتمبر .

لم يعد ذهني ، وسط ضحايا التعذيب هذه وعلى مقربة منها ، يستطيع فكاكا من هذه الرؤية اللا مرئية : المعذِّب ما هيئته ؟ من هو ؟ أراه ولست أراه . يخرق عيني ولا تخرج صورته قط عن تلك التي ترسمها له أوضاع الموتى الذين عملت فيهم سحب الذباب عملها تحت قيظ الشمس ، وترسمها هيئاتهم وحركاتهم المشوهة .

إذا كانوا قد أُسرعوا بالرحيل إلى هذا الحد (الإيطاليون ما إن وصلوا عن طريق البحر متأخرين يوما أو يومين حتى هربوا على طائرات هرقل) ، إذا كان البحارة الأمريكان الذين جاءوا ليفصلوا بين القوات المتحاربة مع جنود المظلات الفرنسيين ونظائرهم الإيطاليين قد استبقوا الموعد الرسمي لرحيلهم يوما أو يوما ونصف كأنهم يلوذون بالفرار ، وكان ذلك عشية اغتيال بشير الجميل ، فهل الفلسطينيون مخطئون حقا إذ يسألون : ألم يخُطر أحدٌ الأمريكان والفرنسيين والإيطاليين بضرورة المغادرة على عجل حتى لا يبدو لهم دخل في انفجار نُزُل الكتائب ؟

ـــ ذلك أنهم قد رحلوا على عجل وعلى غير موعد . إن اسرائيل تتفاخر وتباهى بفاعليتها في القتال وإعدادها للمعارك ومهارتها في انتهاز الفرص بل في خلق هذه الفرص . فلننظر ما جرى : منظمة التحرير تغادر بيروت مكرمة ، على سفينة يونانية ، في حراسة بحرية . وبشير يزور بيجين في إسرائيل مستترا بقدر ما استطاع ، تدَخل القوات الثلاثية (الإمريكية والفرنسية والإيطالية) ينتهي يوم الإثنين . الثلاثاء اغتيال بشير . الجيش الإسرائيلي يدخل بيروت الغربية صباح الأربعاء . ولما كان قادما من الميناء فقد وقع صعوده إلى بيروت صبيحة دفن بشير . رأيتهم من الطابق الثامن بمنزلي ، رأيتهم بالمنظار المقرب يصولون في شكل طابور : طابور واحد فقط . وعجبت إذ لم أر شيئا يحدث عدا ذلك إذ كانت بندقية جيدة ذات منظار تكفي لإسقاطهم جميعا . كانت ضراوتهم تسبقهم .

والدبابات تتبعهم . ثم عربات الجيب .

وقفوا قريبا من السفارة الفرنسية وقد أنهكهم السير الطويل المبكر ، تاركين العربات المصفحة تتقدمهم مقتحمة الحمراء . وجلس الجنود على الرصيف بين الجندي والجندي عشرة أمتار ، بنادقهم مصوبة أمامهم وظهورهم مستندة إلى حائط السفارة . وضخم الجزء الأعلى من أجسامهم حتى خيل إلى أني أرى حيات كحيات الكوبرا امتد أمامها ساقان .

« لقد تعهدت إسرائيل أمام المندوب الإمريكي ، حبيب ، بعدم دخول بيروت الغربية وعلى الأخص باحترام السكان المدنيين للمعسكرات الفلسطينية وما زال عرفات يحتفظ بالخطاب الذي يبذل له فيه ريحان نفس الوعد . ووعد حبيب عرفات بتحرير تسعة آلاف سجين في اسرائيل

وفى يوم الخميس ابتدأت مذابح شاتيلا وصبرا . « حمّام الدماء » الذى ادّعت إسرائيل العمل على تجنبه بإقرار النظام فى المعسكرات ! ... » هذا ما قاله لى كاتب لبنانى .

وقال آخر : « سوف يسهل جدا على إسرائيل التخلص من كل اتهام . بل إن العديد من الصحف الأوروبية قد بدأ العمل منذ الآن على تبرئتها : فلن تجد صحيفة تقول إن الحديث خلال ليلتى الخميس إلى الجمعة والجمعة إلى السبت كان يدور فى شاتيلا بالعبرية » .

كانت المرأة الفلسطينية — فقد استحال على الخروج من شاتيلا وصبرا دون الانتقال من جثة إلى أخرى كما كان من المحتم ان ينتهى هذا التعرج إلى تلك المشاهدة : شاتيلا وصبرا تمحوهما المعارك من عالم العقار محوا حتى يتسنى البناء من جديد على تلك المقبرة المسطحة — المرأة الفلسطينية كانت فى الأرجح امرأة مسنة فقد ضرب المشيب فى شعرها،مُمَدّدة على ظهرها ، ألقاها البعض هناك أو تركها فوق ركام من التراب والطوب والقضبان الحديدية المعوجة ، بلا راحة . وأدهشنى أولا أن أرى عصابا غريبا من الحبل والنسيج امتد من الرسغ إلى الرسغ على نحو يمسك بالذراعين منفرجين انفراجا أفقيا كأنهما مصلوبان وأبدى الوجه الأسود المنتفخ ، وقد اتجه إلى السماء ، فما شاغرا بأسنان تراءت لى ناصعة البياض ؛ وجه بدا دون أن تختلج فيه عضلة ، كأنه يكشر أو يبتسم أو يصرخ صرخة صامتة ، لا تنقطع كان جوربها مصنوعا من الصوف الأسود وكان رداؤها المنقوش بزهور وردية ورمادية قد كشف ، إذ ارتفع قليلا أو لعله كان قصيرا ، لا أدرى ، عن أعلى الرَّبْلتين المسودتين المنتفختين ، وإن تخللتهما دائما أطياف دقيقة خبازية اللون استجابت لها أطياف خبازية وبنفسجية فى الخدين . أكانت هذه كدمات أم هى الأثر الطبيعى للعفن فى الشمس ؟

— هل ضربوها بكعوب البنادق ؟

— انظر ياسيد ، انظر يديها ؟

لم أكن لاحظت ذلك . كانت أصابع اليدين كالمروحة ، وكانت الأصابع العشرة قد قطعت بما يشبه مقص البستانى . أغلب الظن أن بعض الجنود قد أخذوا يمزحون إذ اكتشفوا هذا المقص فاستخدموه وهم يضحكون كالأطفال ويغنون فى طرب .

— انظر ياسيد .

كانت نهايات الأصابع ، العقل ، بأظافرها ملقاة فى التراب وفى هدوء عاد الشاب الذى كان يرينى تعذيب الموتى وكأنه سنة من سنن الطبيعة ، دون أقل تفخيم ، عاد فغطى وجه المرأة الفلسطينية ويديها بقطعة من القماش وساقيها بورقة من الورق المقوى الخشن . فلم أعد أرى إلا كوما من قماش وردى ورمادى ، حام حوله الذباب .

وقادنى ثلاثة شبان إلى أحد الأزقة .

— ادخل ياسيد ، أما نحن فسننتظرك هنا .

كانت الحجرة الأولى هى ما تبقى من منزل ذى طابقين حجرة هادئة ، بل مُرَحّبة ، محاولةً من أجل السعادة ، ولعل نوعا من السعادة كان قد تم تحقيقه بالبقايا : بما نبت من العشب فى ركن حائط مهدوم ، بما ظننته أولا ثلاثة كراسى فإذا بها ثلاثة مقاعد من مقاعد السيارات (ربما كانت مرسيدس خربة) بكنبة فصلت مخداتها من قماش محلّى بزهور ذات ألوان صارخة ورسوم زخرفية ، بمذياع صغير صامت وشمعدانين منطفئين . حجرة هادئة رغم بساط الخراطيش النارية المنتشرة على الأرض ... ثم صُكّ باب كما لو كان هناك تيار هوائى فتقدمت على

الخراطيش ودفعت الباب الذى كان يؤدى إلى الحجرة الأخرى ، إلا أنى اضطررت إلى استخدام القوة : فقد حال كعب حذاء دون فتحه حتى أمر . كعب جثة ملقاة على الظهر ، بجانبها اثنتان على البطن ، وثلاثتهم على بساط آخر من الخراطيش النحاسية كاد يسقطنى أكثر من مرة .

وانفتح فى نهاية هذه الحجرة باب بلا قفل ولا ترباس فتخطيت الموتى كأنى أعبر الهاويات كانت الحجرة تضم جثث رجال أربعة ، متراكمةً على سرير واحد ، الجثة فوق الجثة ، كأن كلا منهم قد حرص على حماية من تحته أو كأنهم جميعا قد بغتهم عشق عفن . كان هذا الكوم من الدروع يفوح برائحة قوية ، ليست بالكريهة . يخيّل إلى أن الروائح ، والذباب ، قد أَلِفَتْنى فلم يعد وجودى يغير شيئا من هذه الأنقاض وهذا الهدوء .

ــ فى هذه الليالى ، من الخميس إلى الجمعة ، من الجمعة إلى السبت ومن السبت إلى الأحد . ما من أحد قام بالسهر عليهم . هذا ما دار بخلدى .

ومع هذا خيّل إلى أن البعض قد سبقنى إلى المرور بهؤلاء الموتى بعد موتهم كان الشبان الثلاثة ينتظروننى على مسافة من المنزل والمناديل على خياشيمهم .

عندئذ مرت بى ، وأنا أغادر المنزل ، شبه لوثة خفيفة . كدت أبسم لها . قلت أحدث نفسى إننا لن نجد أبداً الكفاية من الألواح والنجارين لصنع النعوش . ثم علام النعوش ؟ إن الميتين والميتات جميعهم وجميعهن مسلمون ومسلمات يُلَفّون فى الأكفان . ترى كم مترا تلزم لتكفين هؤلاء الموتى ؟ وكم من الصلوات ؟ إن هذا المكان إنما تعوزه ، هذا ما أدركه الآن ، تلاوة الصلوات،

ــ تعال ياسيد ، أسرع

لن أنسى أن هذه اللوثة المفاجئة العابرة التى جعلتنى أعدّ أمتار القماش الأبيض قد خلعت على مشيتى حيوية تقرب من المرح وأن السر فيها ربما عاد إلى خاطر سمعته بالأمس على لسان صديقة فلسطينية :

ــ كنت أنتظر مفاتيحى أى مفاتيح : مفاتيح العربة أم البيت ؟ لا أذكر سوى كلمة المفاتيح ، حين مر بى رجل يجرى . ــ إلى أين تذهب ؟ ــ أبحث عمن يساعدنى . أنا الحفار لقد ضربوا المقبرة بالقنابل . جميع الموتى خرجت عظامهم إلى العراء . لابد من معاونتى على جمعها .

هذه الصديقة مسيحية فيما أعتقد . وكان بين ما قالته أيضا :

« عندما قتلت ، القنبلة الفراغية ــ أو المسماة ذات الانفجار الداخلى ــ مائتين وخمسين شخصا لم يكن عندنا إلا نعش واحد . فحفر الرجال حفرة مشتركة فى مقبرة الكنيسة الأرثوذكسية ، ورحنا نملأ النعش ثم نفرغه تحت القنابل ذهابا وإيابا ، جاهدات من أجل تخليص الجثث وأعضائها بقدر ما استطعنا » .

لقد صارت للأيدى « منذ ثلاثة أشهر وظيفتان : القبض واللمس نهارا ، والرؤية ليلا : فانقطاع التيار الكهربائى لم يترك مفرا من تمرينات العُمى هذه ولا من تسلق جبل المرمر الأبيض ، طوابق السلم الثمانية ، مرتين أو ثلاث مرات فى اليوم . ولم يكن بد من ملء جميع الأوانى المنزلية بالماء ، خط التليفون قطع فى بيروت الغربية حين دخلها العساكر الإسرائيليون ودخلتها بدخولهم الكتابات العبرية . كذلك قطعت الطرق حول بيروت ، وتجىء من تحرك العربات المصفحة تحركا دائما ، أنها تراقب كل المدينة ، ومع هذا كنت تشعر أن ركابها قد ركبهم الخوف من أن تصبح عرباتهم هدفا ثابتا. لاشك فى أنهم كانوا

يخشون نشاط المرابطين ونشاط الفدائيين الذين أمكنهم البقاء فى مناطق بيروت الغربية .

كان حالنا غداة دخول الجيش الإسرائيلى حال الأسرى . ومع هذا خيل إلى أنهم لم يشيعوا من الخوف بقدر ما أشاعوا من الاشمئزاز . لا جندى يضحك أو يبتسم. الجو هنا لم يكن قطعا جوا تُنثر فيه الزهور .

منذ قطعت الطرق وسكت التليفون ، وانقطعت كل صلة ببقية العالم ، رأيتنى ، للمرة الأولى فى حياتى ، أغدو فلسطينيا ، ورأيتنى أمقت إسرائيل .

فى مدينة الرياضة القريبة من طريق بيروت دمشق ، والتى لا تعدو أن تكون ملعبا كاد يدمره قذف القنابل ، كان اللبنانيون يسلمون الضباط الاسرائيليين أكواما من الأسلحة دمرت عمداً ، فيما يقال .

كل منا ، فى الشقة التى يسكنها ، يملك مذياعه . نستمع إلى ردايو الكتائب وراديو المرابطين وراديو عمان وراديو القدس (بالفرنسية) وراديو لبنان . نفس الشىء فى الشقق الأخرى على الأرجح .

« إنا تربطنا بإسرائيل تيارات متعددة تحمل إلينا القنابل والعربات المصفحة والعساكر والفواكه والخضروات ؛ إنهم يحملون إلى فلسطين جنودنا وأطفالنا فى ذهاب وإياب لا ينقطعان . فنحن . كما يقولون . ننتسب إليهم منذ إبراهيم سلالةً ولغة وأصلا . . » (حديث فدائى فلسطينى) . أضاف محدثى « خلاصة القول ، أنهم يغزوننا ويسمموننا ويخنقوننا ويودون لو قبلونا ، يقولون إنهم أبناء أعمامنا وأنهم يحزنهم أن نشيح عنهم بوجوهنا . إنهم ولاشك ناقمون علينا وعلى أنفسهم . »

إن القول بنوع خاص من الجمال يتميز به الثوار يثير إشكالات شتى . نحن نعلم ـ أو نظن ـ أن صغار الأطفال والمراهقين الذين يعيشون فى مجتمعات قديمة صارمة تتسم وجوههم وأجسامهم وحركاتهم ونظراتهم بجمال يشبه جمال الفدائيين . وربما كان السر فى ذلك ظهور حرية جديدة تكسر النظم المتوارثة منسلخة عن الأديم القديم حتى ليجد الآباء والأجداد مشقة فى إخماد بريق العيون ونبض الصُّدغين ومرح الدم فى العروق .

كان الجمال فى القواعد الفلسطينية العسكرية ربيع عام ١٩٧١ ، أشبه ببهاء منبث فى غابة استمدت حياتها من حرية الفدائيين . أما المعسكرات فسادها جمال مختلف ، جمال أدسم ، ثبته حكم النساء والأطفال . فقد كانت المعسكرات تتلقى نوعا من النور وافداً من قواعد الجهاد ، وأما النساء فيقتضى شرح بهائهن حديثا مطولا . فالنساء الفلسطينيات كانت تبدو فيهن قدرة لا تقل ـ إن لم تزد ـ عن قدرة الرجال حتى المجاهدين منهم على احتمال المقاومة وقبول ما تأتى به كل ثورة من الجديد . بل هن قد سبقن فخرجن عن طاعة العرف المألوف : نظرة لا تغض الطرف أمام نظرة الرجال ، رفض للنقاب ، شعور بلا غطاء ، أصوات بلا تكسر . كانت خطاهن أقصر وأكثر اعتيادا كانت كأنها جزء من حركة ماضية قدما نحو نظام جديد ، مجهول إذا ، ولكنهن كن يشعرن أنه يحمل لهن مياه الحرية وللرجال عزة مضيئة . كن على استعداد لأن يصبحن للأبطال زوجات وأمهات مثلما كن للأحياء من الرجال .

كان الفدائيون فى غابة عجلون يحلمون ولاشك بفتيات بل يبدو أن كلا منهم لم يفته أن يرسم فتاة لاصقة على صفحة جسده ـ أو أن يتخيل رسمها ـ مما خلع على الفدائيين المسلحين ـ بضحكاتهم المرحة ـ نوعا من القوة والرشاقة . إنا لم نكن فقط على أبواب ثورة قادمة بل بسبيل حساسية لم تتعضون بعد . كأن كل حركة قد لفت فى بعض من ثلج الصباح خلع عليها نعومتها .

دائما ، دائما يعجلون ، كل يوم ، طوال شهر ، رأيت امرأة نحيفة لكن قوية تجلس القرفصاء فى البرد : القرفصاء مثل هنود الأنديز وبعض الإفريقيين السود ومنبوذى طوكيو ، والغجر فى سوق من الأسواق إذا تأهبوا للرحيل فجأة أو دهمهم خطر ، تحت الشجر أو أمام قسم على الحدود ـ مبنى صغير من الأسمنت بنى على عجل . كانت تنتظر عارية القدمين فى جلبابها الأسود الموشى طرفه وطرفا كُمّيه . كان وجهها صارما دون حقد ، تعبا لكن بلا سأم المسئول عن الكوماندو يعد غرفة شبه عارية ثم يشير لها . تدخل الغرفة وتغلق الباب لكن لا بالمفتاح . ثم تخرج دون كلمة ، دون ابتسامة ، عائدة على قدميها العاريتين منتصبة القامة إلى جرش ومعسكر البقاع . وعلمت أنها فى الغرفة المخصصة لها بمركز الحراسة إنما كانت ترفع جُونلَّتيْها السوداوين لتفك الظروف والرسائل المحاكة بهما وتجمعها فى طرد واحد ثم تقرع الباب قرعة خفيفة . فما أن يستلم المسئول الرسائل حتى تخرج ماضية فى طريقها دون أن تنبس بحرف . ثم تعود فى اليوم التالى .

نساء أخرى أكبر من هذه سنا كن يضحكن إذ لم يبق لهن من منزل سوى ثلاث حجرات مسودّة كن يسمينها وهن يضحكن فى جبل حسن (عمان) : « منزلنا»بأى صوت عادت فيه الطفولة إلى الحياة كن يريننى الحجرات الثلاث ، والنار الموقدة أحيانا ، وهن يضحكن قائلات : « دارنا »[1] هؤلاء النسوة لم يكنّ جزءا من الثورة ولا من المقاومة الفلسطينية : كن مرحا لا تأمل شيئا . كانت الشمس تدور فى فلكها فوق رءوسهن وكان الذراع أو الاصبع الممدود ينشر ظلا متضائلا . ولكن بأى أرض ؟ أردنية بوهم إدارى وسياسى أملاه الفرنسيون والانجليز والأتراك والأمريكان . . . « المرح الذى لا يأمل شيئا» ، المرح الأكبر لأنه الأشد قنوطاً . كن ما زلن يرين فلسطين لم يعد لها وجود وهن بعد فى السادسة عشرة.ولكنها كانت أرضا لهن . كنّ فوق الأرض أم تحتها ؟ لا هذا ولا ذاك ، وإنما بمكان قلق كل حركة فيه يحفها خطر أن تكون حركة خاطئة . هل كانت الأرض ثابتة تحت أقدام هؤلاء اللاجئات [2] المشرفات على الثمانين واللاتى بلغن الشأو من الأناقة ؟ هذا رأى فقد صحته يوما بعد يوم . فهن حين لذن بالفرار من حبرون تحت وطأة التهديدات الاسرائيلية ، كانت الأرض تبدو لهن ثابتة ، وكان كل فرد يحمل ما خف متحركا فى طلاوة اللغة العربية . ثم إذ مر الزمن عرفت هذه الأرض تلك التجربة : الفلسطينيون يقل احتمالهم يوما بعد يوم ، بينما أخذ هؤلاء الفلسطينيون أنفسهم ، هؤلاء الفلاحون ، أخذوا يكتشفون الحركة والمسير والسباق ولعب الأفكار التى يعاد توزيعها كل يوم تقريبا كأوراق اللعب ثم الأسلحة . تفك وتربط وتستخدم .كل امرأة من هؤلاء تتحدث تضحك ويروى عن إحداهن قولها :

ـ أبطال ! أتمزح ! لقد صنعت وأدبت خمسة منهم أو ستة ، هم اليوم فى الجبل ومسحت خراهم . إنى أعرف قيمتهم ويوسعى صنع آخرين .

واصلت الشمس منحدرها فى السماء الدائمة الزرقة ، بيد أن الجو لم يزل حاراً . هؤلاء اللاجئات يتذكرن ويتخيلن فى آن معا . ولكى يزيد كلامهن تعبيرا يشرن بالسبابة فى ختام الجملة ويؤكدن المفخمات . لو أن جنديا أردنيا مر بهن لاستخفه الطرب : فلسوف يجد فى وقع

(٢) بالأصل Tragediennes وقد ترجمته بـ (اللاجئات) ، وهو لفظ يشى بمأساويته الخاصة .

الجمل وقع الرقص البدوى . ولو رآهن جندى إسرائيلى لأفرغ بلا جدل طلقات مدفعه الرشاش فى جبين هؤلاء الآلهات .

.:.

هنا وسط أنقاض شاتيلا . لم يبق شىء.بعض العواجز الصامتات ، سرعان ما يتوارين خلف باب سُمِّرتْ عليه خرقة بيضاء . فأما الفدائيون فسألقى بعضهم ، شباب فى مقتبل العمر ، فى دمشق .

إن الإيثار الذى يكنه المرءُ لهذه الأمة أو تلك ، وهو اختيار لا علاقة له بالمولد الذى يترتب عليه الانتساب ، هذا الإيثار يتم بفعل انتصار لا تعقل فيه . لا لأن العدالة لا تسهم فيه بسهم ، ولكن لأن هذه العدالة وما تدخره تلك الأمة للدفاع عن نفسها ، إنما يأتى وقعها عن طريق جذب عاطفى . بل ربما كان جذبا حسيا ، مرغوبا . إنى فرنسى ، ولكنى بكليتى وبلا تروٍ ، أنتصر للفلسطينيين . الحق معهم ما دمت أحبهم . ولكن هل كنت أحبهم لو أن الظلم لم يجعل منهم شعبا مشرداً ؟

ما من مبنى من مبانى بيروت خرج سليما فيما نزال نسميه بيروت الغربية . وكانت ,لكل مبنى طريقته فى تلقى الإصابة : البعض أشبه بفطيرة كبستها أصابع كنج ـ كونج عملاق ,شهيته العدم ، والعدم وحده ، وفى أحيان أخرى كنت ترى الطوابق الثلاثة أو الأربعة العليا وقد ,انحنت انحناءة بديعة ، جمة الأناقة ، كأن المبنى قد تعمم بها . فإذا رأيت واجهة لم يصبها أذى ، دُرْ حولها تر واجهاتها الأخرى وقد تصدعت . فإن بقيت الواجهات الأربع دون تصدع ,فاعلم أن القنبلة الملقاة من الطائرة قد سقطت وسط المبنى فحفرت بئرا حيث كان السلم والمصعد .

قال لى (س) فى بيروت الغربية بعد أن دخلها الاسرائيليون : « كان الليل قد هبط وكانت الساعة تقارب السابعة مساء فإذا بنا نسمع فجأة جلبة شديدة من الحديد والحديد والحديد . ,فهرعنا جميعا ، أختى وزوجها وأنا ، إلى البلكون . ليل حالك . وبين الحين والحين بروق لا تبعد مائة متر عنا . أنت تعلم أن فى مواجهتنا مركزا للقيادة الإسرائيلية : أربع عربات مصفحة ، منزل يحتله جنود وضباط وحراس . فإذا أتى الليل قربت جلبة الحديد وسطعت البروق كشعل مضيئة وتبين أربعون أو خمسون غلاما تتراوح أعمارهم بين الثانية والثالثة عشرة يقرعون قرعا منتظم الايقاع مثلثات حديدية صغيرة ، سواء بحجارة أو بمطارق أو بما وجدوا ، مرددين ترديدا قويا : (لا إله إلا الله ، لا كتائب ولا يهود) .

وقال لى (ح) . « لقد كنتَ ببيروت ودمشق عام ١٩٢٨ . ودمرت إذ ذاك دمشق . دمرها الجنرال جورو وعسكره ، وما كانوا إلا قناصة مغربيين وتونسيين ، مسحوها مسحا . فمن الذين اتهمهم الشعب السورى ؟

أنا ـــ اتهم السوريون فرنسا بمذابح دمشق وتدميرها .

هو ـــ نحن كذلك نتهم إسرائيل بمذابح شاتيلا وصبرا . لا يفكرنَّ أحد فى إلقاء عبء هذه الجرائم على الكتائب وحدهم ، فإن هم إلا صنائعهم . إن إسرائيل مسئولة عن إدخال فرقتين من فرق الكتائب فى المعسكرات ، مسئولة عن إصدار الأوامر لهم ، عن تحريضهم على ما صنعوا خلال ثلاثة أيام وثلاثة ليال ، عن مدهم بالشراب وبالطعام ، عن إضاءة المعسكرات لهم ليلاً » .

وقال أيضا (ح) ، وهو أستاذ فى التاريخ : « فى عام ١٩١٧ تجددت صفقة ابراهيم ، أو إذا شئت ، كان سبحانه كأنه إنما سبق اللورد بالفور . فقد قال اليهود وما زالوا يقولون ، إن الله قد وعد إبراهيم وسلالته بأرض تقطر لبنا وعسلاً ، ولكن الحقيقة هى أن هذه المنطقة لم تكن ملكا لرب اليهود (هذه الأرض كانت تعج بالآلهة) ، كان يسكنها الكنعانيون الذين كانت لهم أيضا آلهتهم ، والذين حاربوا قوات يشوع حتى أنهم اختطفوا منهم صندوق العهد الذى لولاه ما انتصر اليهود . كذلك الشأن مع انجلترا التى لم تكن عام ١٩١٧ تملك بعد فلسطين (هذه الأرض التى تقطر عسلا ولبنا) ، لأن المعاهدة التى تعطيها حق الانتداب لم تكن قد وقعت بعد .

— إن بيجين يقول إنه عاد إلى بلده ...

— هذا عنوان أحد الأفلام : « بعد غياب طويل » . هذا البولندى . هل تراه وريثا لعرش الملك سليمان ؟ » .

كان اللاجئون فى المعسكرات مازالوا يحلمون بفلسطين دون أن يجرؤ أحد على أن يعلم ولا أن يقول إن إسرائيل قد قلبتها رأسا على عقب . إن المصرف قد حل محل حقل الشعير والسنترال الكهربائى محل الكروم الزاحفة على الأرض .

— هل سنغير حاجز الحقل ؟

— لابد من ترميم جزء الحائط القريب من شجرة التين .

— كل الأوانى قد صدئت بلا شك : لابد من شراء سلك للمواعين .

— لم لا نُدخل الكهرباء فى الاصطبل أيضا ؟

— لا ، لا ، الفساتين المطرزة باليد كانت زمان : سوف تشترى لى ماكينة للخياطة وماكينة للتطريز .

كان سكان معسكرات اللاجئين المعمَّرون شعبا بائسا ، وربما كانوا كذلك فى فلسطين ، ولكن الحنين إلى الماضى كان يفعل السحر ، حتى صاروا فى خطر من البقاء أسرى هذا السحر الشقى ، وصار أمرا غير محقق أن هذه الشريحة من الفلسطينيين لن تترك المعسكرات دون أسف ما . بهذا المعنى تندمج حياة الكفاف فى الذكرى . من عرفها عرف مع مرها متعة بالغة ، خاصة به ، لا تنتقل إلى أحد . كانت معسكرات الأردن المقامة على منحدرات حجرية عارية ، ومع هذا لحاط بها عرى أشد وأوقع : عشش ، خيام مثقوبة تسكنها عائلات تتالق فخرا . إنك لا تفهم شيئا عن القلب الإنسانى لو أنكرت أن الناس تسعهم محبة البؤس الظاهر والفخر به ، وأن هذا الفخر أمر ممكن لأن البؤس الظاهر يَعدِلُه مجد مستتر .

إن عزلة الموتى فى معسكر شاتيلا كانت عزلة محسوسة بنوع خاص ، لأن الموت قد فاجأهم على غير اهبة . موتى على أى نحو . موتى لمن يحمل . ومع هذا كان المعسكر حولنا يموج بكل مشاعر العطف والحنان والمحبة بحثا عن الفلسطينيين الذين لن يجيب بعد اليوم منهم مجيب .

— كيف نقول لذويهم الذين رحلوا مع عرفات واثقين من وعدو ريجان وميتران وبرتينى الذين أكدوا لهم أن سكان المعسكرات لن يمسوا بسوء ، كيف نقول إن الأطفال والنساء والمعمرين قد ذبحوا وأن جثثهم قد تركت بلا صلاة ؟ كيف نخطرهم أننا نجهل بأى مكان دفنوا ؟

إن المذابح لم تقع وسط الصمت وتحت ستار الليل . إن الآذان الإسرائيلية قد أخذت ، منذ مساء الخميس ،

تسترق السمع إلى ما يدور في شاتيلا بعد ان اضاءتها اشعتهم الكشافة . أي أفراح ، أي عربدة دارت هناك حيث بدأ الموت كأنه يشارك في مباهج الذين اسكرتهم الخمر ، وأسكرهم في الاغلب تلقى علامات الرضا من الجيش الإسرائيلي الذي كان يتنصت ويتبصبص ، يشجع ويحبذ ، إني لم أر هذا الجيش الإسرائيلي وهو يتنصت ويتبصبص ، ولكني رأيت ما صنع .

— ماذا ربحت إسرائيل من دخول شاتيلا ؟ الجواب هو : « وماذا ربحت من دخول لبنان ؟ ماذا ربحت من قصف السكان المدنيين بالمدافع طيلة شهرين ؟ طرد الفلسطينيين وتدميرهم . ماذا كان مرادها في شاتيلا : القضاء على الفلسطينيين ؟ » .

إنها تقتل البشر ، تقتل الموتى . تمسح شاتيلا مسحا . إنها لا تغيب عن المضاربات العقارية على الأرض المهيأة : خمسة ملايين ليرة قديمة للمتر المربع على دماره . لكنه سيكون « نظيفا » ؟ .

إني أكتب في بيروت حيث الموت مازال منشوراً على سطح الأرض وحيث تبدو الأشياء لذلك أصدق منها في فرنسا : كل شيء يمضي وكأنما قد سئمت نبذاً واستنكاراً انهكاها ، تقرر أخيرا استغلال ما تظن انها إياه : إسرائيل المؤمنة بقداستها تأخذ بثأرها غير آبهة بحكم .

ها هي ذي يتحق لها بعد تحوّر متقن ، وإن يكن متوقعا ، ما كانت تستعد له منذ حين : قوة زمنية مقيتة ، مستعمرة في سفور لا يكاد يجرؤ عليه أحد ، تحتل مركز القضاء الذي يهيئه لها طول اللعنات المنصبة على رأسها بقدر ما يهيئه . اختيارها ،

الأسئلة المعلقة كثيرة :

إذا كان الإسرائيليون لم يعدوا أن يضيئوا المعسكر والاستماع إلى الطلقات النارية التي دست خراطيشها (آلافا مؤلفة) فمن الذي أطلق النار فعلا ؟ من الذي جازف بحياته فانصرف للقتل ؟ أهم الكتائب ؟ انصار حداد ؟ من ؟ كم عددهم ؟

أين ذهبت الأسلحة التي قتلت كل هؤلاء الموتى ؟ وأين أسلحة المدافعين عن أنفسهم ؟ إني لم أر في هذا الجزء من المعسكر الذي زرته سوى سلاحين ضد الدبابات لم يستخدما .

كيف دخل القتلة المعسكرات ؟ هل كان الإسرائيليون على جميع الطرق المؤدية إلى شاتيلا ؟ إنهم على أية حال كانوا منذ يوم الخميس في مستشفى عكا المواجه للمعسكر .

لقد قالت الصحف إن الإسرائيليين ما إن علموا بأنباء المذابح حتى دخلوا المعسكر فأوقفوها على الفور . فماذا صنعوا إذاً بالقتلة الذين لا يدرى أحد أين اختفوا ؟ .

عقب مقتل بشير الجميل ورفاقه العشرين ، وبعد المذابح ، علمت مدام ب . وهي من بورجوازية بيروت الرفيعة ، انى عائد من شاتيلا ، فأتت لمقابلتي وصعدت الطوابق الثمانية على قدميها — الكهرباء مقطوعة — أنيقة كعهدها وإن تقدمت في السن .

— لقد قلتِ لي قبل موت بشير وقبل المذابح إن الأمضّ آت . ورأيت الأمض .

— أرجوك ، لا تحدثني عما رأيته في شاتيلا ، فأعصابي لن تحتمله ولابد لي من مداواتها حتى أواجه الأشدّ الذي لم يأت بعد .

إنها تعيش وحدها مع زوجها (سبعون سنة) وخادمتها ، فى شقة كبيرة براس بيروت مفرطة الأناقة . شديدة العناية بنفسها . أثاثها من الطراز الفرنسى ، لويس السادس عشر فيما أعتقد .

ـ إنا كنا نعرف أن بشير قد ذهب إلى إسرائيل . كان ذلك خطأ منه . كيف لك بمخالطة هؤلاء الناس حين تكون رئيسا للدولة ؟ كنت واثقة من أن مصابا سوف ينزل به . ولكنى لا اريد أن أعرف شيئا . لابد لى من معالجة اعصابى حتى أحتمل الضربات المخيفة التى لم تنزل بعد . كان واجبا على بشير أن يرد هذا الخطاب الذى يدعوه فيه مسيو بيجين بصديقه العزيز .

إن البورجوازية الرفيعة ، يخدمها البكم ، لها طريقتها فى المقاومة . السيدة ب . وزوجها « لا يؤمنان البتة بالتناسخ » ؛ فما عساه يحدث لو انهما ولدا من جديد فى صورة اسرائيليين ؟

إن يوم دفن بشير هو أيضا اليوم الذى دخل فيه الجيش الاسرائيلى بيروت الغربية . الانفجارات تقترب من المبنى الذى كنا نقيم فيه . لا مفرّ فى النهاية من النزول إلى المخبأ . سفراء وأطباء ونساؤهم وبناتهم ، ثم ممثل للأمم المتحدة بلبنان ، مع خدمهم .

ـ كارلوس . ناولنى مخدة .
ـ كارلوس ، نظاراتى .
ـ كارلوس ، قليلا من الماء .

الخدم ، لأنهم أيضا يتكلمون الفرنسية ، مقبولون بالمخبأ . هم أيضا يجب الإبقاء عليهم ومداواة جراحهم ونقلهم إلى المستشفى أو إلى المقابر ، يا لَلْغُلْب !

ينبغى أن تعرف أن معسكرى شاتيلا وصبرا يعنيان كيلومترات من الأزقة الضيقة ـ فكل شىء هناقد ضمر حتى أن الطريق لا يكاد يتسع لشخصين ، إذا لم ينحرف احدهما بعض الشىء ـ أزقة مزدحمة بالحصى والحجارة والصفائح الملونة القذرة ، وأن خمسة عشر أو عشرين قاتلا ما كانوا ليستطيعوا ليلا ، تحت الأنوار الكاشفة الإسرائيلية التى كانت تضىء المعسكرات ، القيام بهذه المجزرة . إن القتلة قد صنعوا صنيعهم ولكن بأعداد جمة ، تصحبهم على الأرجح فرق من المتخصصين فى فنون التعذيب يفتحون الجماجم ، يشقون الأفخاذ ، يقطعون الأذرع والأيادى والأصابع ، يجرون بالحبال قوما يحتضرون ، رجالا ونساء مازالت الحياة تدب فيهم مادام الدم قد سال من أجسادهم هذا المدى الطويل ، حتى أننى ، وقد رأيتنى برواق منزل ، لم أستطع أن أتبين من الذى ترك هذا السيل من الدم الجاف ابتداء من آخر الرواق ، حيث رأيت البركة ، إلى عتبة الدار ، حيث غاص فى التراب . أكان فلسطينيا ؟ امرأة ؟ أم رجلامن الكتائب نزحوه ؟

فى باريس الشك فى كل شىء ممكن ، وبخاصة إذا كنا نجهل طوبوغرافية المعسكرات . فى الوسع إذاً ترك اسرائيل تؤكد أن صحفى القدس كانوا أول من كشف عن المذبحة . كيف أعلنوا النبأ فى البلاد العربية وباللغة العربية ؟ وبالانجليزية والفرنسية ، كيف ؟ ثم متى على التحقيق ؟ حين نفكر فى مدى الحذر المتبع فى الغرب إذا ما تعلق الأمر بوفاة يشتبه فى أمرها : البصمات ، وقع الطلقات ، التشريح ، التشخيص ومراجعة التشخيص ! أما فى بيروت ، فما إن ذاع نبأ المذبحة حتى تولى الجيش اللبنانى رسميا أمر المعسكرات ليمحوا آثارها على الفور ، آثار المنازل والأجساد معا . من الذى أمر بهذه العجلة ؟

بعد أن انتشر هذا النبأ حتى ملأ الدنيا : المسيحيون والمسلمون قتل بعضهم بعضا، وبعد أن سجلت الكاميرات ضراوة المجزرة .

إن مستشفى عكا الذى احتله الاسرائيليون فى مواجهة مدخل شاتيلا لا يبعد مائتى متر عن المعسكر ، وإنما أربعين . لا أحد رأى شيئا ولاسمع ولافهم ؟

لأن ذلك تحديدا هو ما أعلنه بيجين فى الكنسيت : « أناس غير يهود ذبحوا أناسا غير يهود ، فما الذى يعنينا من ذلك ؟ » .

إن وصفى لشاتيلا ، بعد أن توقف برهة ، يجب أن يمضى إلى نهايته . هؤلاء هم الموتى الذين كانوا آخر من رأيت ، يوم الأحد ، قرابة الساعة الثانية بعد الظهر ، حين أقبل الصليب الأحمر الدولى بكاسحاته . لم تعد رائحة الرمم تصدر من منزل ولا من إنسان معذب : لكأنها تخرج من جسدى ، من كيانى نفسه . فى زقاق ضيق ، فى فجوة من جدار متقوض ، خيل إلى أنى أرى ملاكا أسود جلس على الأرض وهو يضحك فى شبه غيبوبة . ما من أحد وجد الشجاعة ليغمض جفنيه فظلت عيناه الجاحظتان ، من خزف ناصع البياض ، تصوبان نظرتهما إلىّ . بدا مهزوما ، رافعاً الذراع ، مستندا إلى زاوية من الحائط . كان فلسطينيا لقى حتفه منذ يومين أو ثلاثة أيام .

إذا كان قد خيل إلى انه ملاكم زنجى ، فلضخامة رأسه المنتفخ الأسود شأنه شأن كل الرءوس سواء كانت ملقاة تحت الشمس أو فى ظل الجدران . مررت قريبا من قدميه . والتقطت من التراب طقم أسنان للفك الأعلى وضعته على حافة ما تبقى من إحدى النوافذ . راحة اليد الممتدة صوب السماء ، الفم الشاغر ، فتحة البنطلون المجرد من الحزام : كلها كانت خلايا يتغذى بها الذباب .

تجاوزت جثة ثم أخرى . فى هذه المسافة المغبرة بين الميتين رأيت أخيراً شيئا جم الحياة ، شيئا سليما وسط هذه الأشلاء ، ذا لون وردى ناصع ، لايزال استخدامه أمرا ممكنا : ساق صناعية مصنوعة من مادة بلاستيكية انتعلت حذاء أسود يعلوه جورب رمادى ، فإذا أمعنتُ النظر تبين لى أنها قد انتزعت انتزاعا فظا من الساق المقطوعة لتمزق كل الشرائط التى كانت تشدها إلى الفخذ .

هذه الساق كانت ساق الميت الثانى . هذا الذى لم أر منه إلا ساقا وقدما ينتحل حذاء أسود يعلوه جورب رمادى .

فى الشارع العمودى على هذا الذى رأيت فيه الموتى الثلاثة ، كان ثمة رابع . لم يكن يسد الطريق تماما لكنه كان مُلقىً فى بداية الشارع بحيث اضطررت إلى تخطيه أولا ثم الاستدارة لأرى هذا المنظر : امرأة — فى ثياب عربية — بدت لى فى السادسة عشرة أو فى الستين جلست على مقعد تنتحب ، وقد أحاط بها فى صمت جمع من الشبان والشابات ؛ كانت تبكى أخاها الذى كاد جسده يسد الطريق . قربت منها ، أمعنت النظر . كانت تحمل منديلا رُبط تحت عنقها . كانت تبكى ، تنعى موت أخاها المسجى بجانبها . كان وجهها وردى اللون كتورُّد الأطفال . لا يكاد يتخلله ظل ، ناعما إلى أبعد مدى ، حنونا — لكن بلا رتوش ولا حواجب . كان كل الوجه محترقا . لا أعلم بأية مادة ، ولكنى فهمت بيد من .

فى البدء حاولت أن أحصى من صادفت من الموتى . ولكنى إذ بلغت الثانى أو الخامس عشر واحتوتنى الرائحة ولفح الشمس وتعثرت بين الأنقاض ، لم أعد أملك عدًّا اختلط علىّ كل شىء .

لكم رأيت من منازل انشقت وأطلت منها الحفتها ، ولكم رأيت من مبانى تقوضت فلم أبال ، ولكنى فى شاتيلا قد رأيت الذعر . الموتى آلفهم عادة بل أكاد أصادقهم ، فأما موتى المعسكرات فلم أعد أتبين سوى حقد قاتليهم وطربهم لقتلهم . إن عيدا همجيا قد دار هناك . غضب مصبوب وسكر ورقص وغناء وسباب وأنين وعويل ، كلها تكريما للمتفرجين الضاحكين بالطابق العلوى من مستشفى عكا .

فى فرنسا ، قبل حرب الجزائر ، كان العرب يبدون مجردين من الجمال ، ثقلاء المحيا ، كسالى ، أشكالهم غلط ، ثم إذا النصر يضفى عليهم جمالا ، ولكن حتى قبل أن يتم النصر ، حين كان يكثر من نصف مليون جندى فرنسى ينفقون ويهلكون فى جبال الأوراس ، وفى كل أنحاء الجزائر ، كانت ظاهرة قد بدأت فى التجلى على وجوه العمال العرب وأجسامهم : شىء أشبه بالإحساس بجمال لا يزال هشا ، لكن بريقه سوف يخطف أبصارنا إذا ما سقطت الغشاوة عن أجسادهم وعن أعيننا . كذلك الفدائيون : إذ خرجوا من معسكرات اللاجئين فأفلتوا من نظامها وسننها ومن عرف أملته ضرورة البقاء ، إذ أفلتوا بهذا عينه من العار ، كذلك هم ، امتلأوا جمالا ، ولما كان هذا الجمال شيئا جديدا ، لا جدة الرداء بل جدة الحدث ، فقد حوى سذاجة وطلاوة قويتين ، حتى أنه لم يلبث أن اكتشف على التو ما توامم فيه مع كل ألوان الجمال التى يتسم بها عالم انتزع نفسه من العار .

إن كثيرا من القوادين الجزائريين الذين كانوا يعبرون بيجال ليلا ، كانوا يكرسون أرباحهم لمساندة الثورة الجزائرية . هناك أيضا تكمن الفضيلة . أظن أن « هنَّا آرندت » هى التى فرقت بين الثورات من حيث تتوخى الحرية أو تتوخى الفضيلة ـــ أى العمل . ربما وجب أن نسمع بأن الثورات أو حركات التحرير إنما تستهدف ـــ استهدافا غامضا ـــ اكتشاف نوع من الجمال أو الرجوع إليه ، أى هذا الشىء غير الملموس ، والذى لا نجد له اسما آخر . أو ربما لا : لنسَمِّ جمالا هذه الجسارة الضاحكة التى سئمت البؤس الماضى وسئمت النظم والرجال المسئولين عن هذا البؤس وهذا العار ، لكنها جسارة ضاحكة تتبين أن الانخلاع ، بمخرج عن العار ، كان أمرا سهلا .

لكن هذه الصفحة لا يمكن أن تنتهى بغير هذا السؤال : هل الثورة ثورة « إذا هى لم تُسقط عن الوجوه وعن الأجسام الجلد الميت الذى كان يمكن فيه شَبَهُها بالعجول ؟ إنى لا اتحدث عن شَبهٍ أكاديمى ، ولكن عن اللا ملموس ـــ اللا مسمى ـــ عن فرح الأجسام والوجوه والصرخات واللكمات التى تكشف غباوتها ، عن فرح حسى قوى ، حتى ليبتغينّ طرد نوازع العشق .

هأنذا من جديد بعجلون ، فى الأردن ، ثم بإربد . التقط ما ظننته شعرة من شعرى الأبيض وقعت على صدريتى ، ثم أضعها على ركبة حمزة الجالس بجوارى . يأخذها بين الإبهام والوسطى ثم يضعها فى جيب البلوزون الأسود

لم يكن يتجاوز الثانية والعشرين وكان فكره يشطح شطحات كبيرة فوق رؤى مواطنيه الذين بلغوا الأربعينات ، ولكنه كان يحمل ـــ يحمل فى جسده

وحركاته ــ كل الأمارات التى تربطه بالسلف .

كان الفلاحون قديماً ينفُون بين أصابعهم وهم يحرثون الأرض ويلقون بالمخاط فى فرقعة إلى الأعشاب ثم يمسحون أرنبة أنوفهم بأكمامهم القطيفية المخططة التى لا تلبث بعد شهر أن تعلوها طبقة صدفية خفيفة . كذلك الفدائيون .كانوا ينفون مثلما كان علية النبلاء والأساقفة يتناولون النشوق : محدود بين بعض الشىء . فعلت مثلما فعلوا ، علمونى دون أن ينتبهوا .

والنساء ؟ كان يشغلهن نهارا وليلا تطريز الثياب السبعة (ثوب لكل يوم من أيام الاسبوع) التى يهديها ضمن شوار الخطوبة عريس كهل فى معظم الأحيان ، اختارته الأسرة . لقد احلولت الفلسطينيات كثيرا حين تمردن على الأب وكسرن إبر التطريز ومقصاته . وعلى جبال عجلون وإربد وغاباتها ، هبطت كل الحساسية التى حررتها الثورة والبنادق . لا تنس البنادق : كانت فيها الكفاية ، وكان الكل سعيداً بها . لقد ابتكر الفدائيون دون أن يشعروا رنة الصوت الأوضح ، كل هذه انضافت إلى سرعة الجواب وإيجارة . إلى دقته ايضا . الجمل ، الطويلة،الفصاحة المتعالمة المسهبة قد قتلها الفدائيون .

لقد مات الكثيرون فى شاتيلا . كانت صداقتى ومحبتى تجاه جثثهم العفنة ، صداقة ومحبة كبيرتين . لأنى عرفتهم . اسودُّوا ، انتفخوا ، فسدوا بفعل الشمس والموت ، لكنهم ظلوا فدائيين .

فى حوالى الساعة الثانية بعد الظهر ، من يوم الأحد ، جاء ثلاثة جنود لبنانيين مصوبين بنادقهم نحوى فقادونى إلى عربة جيب نام فيها أحد الضباط سألته :

ــ أتتكلم الفرنسية ؟

ــ إنجلش .

كان صوته جافا ، ربما لأننى أيقظته فجأة . نظر إلى جواز سفرى ، ثم قال بالفرنسية :

ــ هل كنت هناك ؟ (مشيراً باصبعه إلى شاتيلا) .

ــ نعم .

ــ وهل رأيت ؟

ــ نعم .

ــ وستكتب مارأيت ؟

ــ نعم .

أعاد إلى جواز سفرى وأشار بالانصراف ، نزلت البنادق الثلاثة . كنت قد قضيت أربع ساعات فى شاتيلا . بقى فى ذاكرتى نحو الأربعين جثة . جميعها ــ وأكرر قولى : جميعها ــ قد عذبت ، وسط السكر فى الأغلب ووسط الغناء والضحك ورائحة الطلقات النارية .. والرمم .

كنت الوحيد ، أعنى الأوروبى الوحيد (مع بعض النسوة الفلسطينيات اللائى كُنَّ ولا زلن يتشبثن بخرقة بيضاء ممزقة ، ومع بعض الفدائيين الشبان المجردين من السلاح) ، ولكن لو أن هذه الكائنات الانسانية الخمسة أو الستة لم تكن هناك ، ولو أنى رأيت وحدى هذه المدينة المسحوقة ، ورأيت الفلسطينيين وقد انبطحوا على الأرض واسودّوا وانتفخوا لأصابنى الجنون . أين كنت ؟ هذه المدينة الممزقة الخربة التى رأيتها ، أوظننت أنى رأيتها ،

والتى اجتزتها ملفوفة مدثرة برائحة الموت العتيد ، هل حدث كل ذلك ؟

إنى لم أكتشف ، وعلى عجل ، إلا جزءا من عشرين من شاتيلا وصبرا، لا شىء من بير حسن ولا شىء من برج البراجنة .

●

إن ميولى لم تكن وحدها السبب الذى من أجله عشت الفترة الأردنية كأننى فى حلم . فقد حدثنى كثير من الاوروبيين وعرب شمال إفريقيا عن السحر الذى شدهم إلى هناك . فى خلال هذه الحقبة التى امتدت ستة أشهر ، لم يكد يصبغها الليل إلا اثنتى أو ثلاث عشرة ساعة ، عرفت خفة الحدث وتميز الفدائين ، ولكنى أحسست بضعف البناء . فى كل مان يُرابط فيه الجيش الفلسطينى بالأردن — على مقربة من النهر — كانت هناك مراكز للرقابة يشعر فيها الفدائيون أنهم واثقون من حقوقهم ومن قوتهم حتى أن وصول أحد الزوار ، ليلا أو نهارا ، كان مناسبة لإعداد الشاى وتبادل الحديث وسط الضحك والقبلات (كان من يقبله الرفاق يتأهب للرحيل ليعبر الأردن ويضع القنابل فى فلسطين ، وغالبا لا يعود) . كان الصمت لا يرين إلا على القرى الأردنية المطوقة بهم . كان الفدائيون يبدون جميعا كأنهم ارتفعوا فوق الأرض قليلا كأنما بفعل كأس من النبيذ أو نَفَس من الدخان . ماذا كانوا ؟ الشباب الذى لا يحمل هم الموت والذى يملك أسلحة تشكيلية وصينية تطلق فى الفضاء . إنهم وقد احتموا بأسلحة ترعد إلى هذا الحد ، لم يعودوا يخشون شيئا .

لو أن قارئا اطلع على خريطة جغرافية من فلسطين والأردن لعلم أن الأرض ليست صفحة سوية . فالأرض على ضفاف الأردن كثيرة الارتفاع والانخفاض . وكل هذه الملحمة كان يمكن تسميتها « حلم ليلة من ليالى الصيف » رغم زعيق المسئولين الذى شارفوا الأربعينات . كل هذا كان أمرا ممكنا بسبب الشباب ولذة الرقود تحت الأشجار واللعب بالأسلحة والبعد عن النساء ، أى لتجاهل مشكلة عويصة ، ولأنهم كانوا النقطة الأشد سطوعا لأنها الأشد حدة فى الثورة ، ولأنهم كانوا يحظون بتأييد سكان المعسكرات وكانوا«فوتوجينيك » مهما صنعوا ، ثم ربما لإحساسهم بأن هذا الحلم ذا المحتوى الثورى سوف يتحطم عن قريب : إن الفدائيين لم يكونوا يريدون السلطة ، كانوا يملكون الحرية .

عند الرجوع من بيروت ، فى مطار دمشق ، التقيت بشبان من الفدائيين ، نجوا من الجحيم الإسرائيلى . كانت أعمارهم بين السادسة عشرة والسابعة عشرة : كانوا يضحكون وكانوا يشبهون شباب عجلون . سوف يموتون مثلهم . إن الجهاد من أجل بلد يمكن أن يملأ حياة غنية لكن قصيرة . ذلك كان ، فيما نذكر ، خيار آشيل فى الإلياذة .

علـــى الصيـــاد

كلهم فى هواك قيس

إلى الشاعر الرائد . أحمد حجازى .

لـرواببيـه عـاد حُـرَّ الـغنـاءِ
رغـم عـزف الـريـاح والأنـواءِ
عاد للروض يعصر الشدو كالخمر حلالاً للاهثين الظُّماءِ
عـاد يَسقـى مـن قلبـه كـلَّ قلـبِ
طـالمـا شفَّـهُ هجـيرُ التنـائـى
عـاد يسقـى مـع السقـاةِ ويـعطـى
فى سخـاءٍ لأمَّـه المـعطـاءِ !
عـاد بـين الطيـور يشـدو ولكـن
بلحـون ابيَّـةِ الاصـداءِ

عـاد لـلأم بـعـد عصـف شجـونٍ

وليـالٍ مـرنحـات الضيـاءِ

ذلـك الطـير من ربـا النيـل قـد عـا

د إليـه سَمَـوْءَلىُّ الـوفـاءِ

● ● ●

أنـا يـا طـير كنـت مثلـك عـن

أمّـى قصيّـاً ومـلء قلبـى هـواهـا

إن أكـنْ عـن خميلـهـا غبت دهـراً

فلكـم ضـاع فى دمـائـى شـذاهـا

وإذا مـا استبـدّ بـى فى اغتـرابـى

لـهـبُ الشـوقِ هـدهـدتنـى رؤاهـا

وقضى الله أن أعودَ فألفيتُ الطواويسَ غامراتٍ رُباها !

كـم طيـورٍ تـركتُـهـا وهـى تحبـو

فسمـت فى عشيّـة وضحـاهـا

ثـم صـارت مستنسرات تجـوب الـ

أفـق فـالصـاعـدون مـن قتـلاهـا

كيف صارت ؟ بل كيف طارت ؟ سؤالٌ

ضـلّ فى جُنْحـهِ الجـوابُ وتـاهـا !!

عدتُ يا جنّتى طليقَ الجناحِ
ساخرَ الشّدوِ من عواءِ الرياحِ
إن لى فيكِ إخوةً قد تسامَوْا
وعلى هامهم غبارُ كفاحِ
بينهم ماجدون اربابُ مجدٍ
حين كان الكفاح بالأرواحِ
لا ينحر الضمير نحر الضحايا
لارتقاء الشُّها بغير جناح
عدت يا جنتى وفى العوْد صفحٌ
وتسامٍ على الأسى والجراحِ
كلُّنا فى حماكِ رغم اختلاف اللون فى الهولِ كالردى المجتاح
وإذا الليل لفّنا بدجاه
فبأعماقنا عيون الصباح !!

• • •

جنتى كم سئلتُ عن تَهْيامى
بك فى كل صحوةٍ ومنامِ
قلت يا جنتى لسحرك لا يُخْدعُ بالحبِّ من ذوى الأحلامِ

مـن وجـوهٍ مَضَـوَّءاتٍ ولكـن

خلـف أضـوائـهـا كـهـوفُ ظـلامِ

ليس يخفـى عليـك بـالـوحـى خـافٍ

مـن ريـاءٍ مقنَّـع بـابتسـامِ

لكـأنـى أراك فى السحـرِ ليـلى

حـولـهـا الـهـائِمـون صرعـى هُيـامِ

كلُّـهـم فى هـواكِ قيسٌ ولكـن

غـير قيس الملَّـوحِ المستـهـامِ

مـن تـرى قيسهـا الأثـير لـديـهـا ؟

هـى أدرى بمـريمـى الـغـرام

يوسف الشارونى

الثــــأر



فى الصباح ادرك ان ناقته فى حالة هياج ، عوّدها أن تشترك معه فى تدخين سجائره ، لابد وأن الأمر بدأ مجرد صدفة غير مقصودة ، ربما وقف ذات يوم يدخن إحدى سجائره بجوارها ، تصاعدت لفائف الدخان ، عبق الجو بها ، تسللت إلى خياشيم شرارة ، لم ينتبه حمدان إلى مشاركة ناقته له فى دخان سجائره إلا حين رآها تقترب متهادية منه كلما اشعل سيجارة ، تقف بجواره فى هدوء — وهى التى تغلب عليها الشراسة — تمد رقبتها نحوه ، تكاد تلتصق فى استمتاع بوجهه المعفر برائحة دخانه . إذا ابتعد عنها خطوات اقتربت منه خطوات .

منذ شهر شعر باختناق فى صدره ، بعدها بأيام ، تحت إلحاح ابنه الأكبر « هديب » الذى يتعلم فى المدرسة ، اصطحبه إلى طبيب الوحدة الصحية ، أعطاه عددا من الأدوية وكثيرا من النصائح اشدها قسوة أن يمتنع عن التدخين . لم يمتنع عن التدخين .

منذ يومين اشتد الألم ، عاتبه ابنه ، جرؤ أن يخفى عنه سجائره ، انتابه — كما انتاب « شرارة » الضيق . ظهر زبدها ، قل رغاؤها وطعامها ، تطالب بما حُرم وحُرمت منه . اجبرها أن تبرك ، ركبها أملا فى أنه يركض بها فتنهد قواها وينفثىء غضبها ، حاولت إسقاطه من فوقها لولا مهارته فى الإمساك بخطامها ، مجنونة هى . قفز مخاطراً . فى ثورة غضبه وعصبيته لا عتلال مزاجه . ضربها فى عنف بعصاه ضربتين على رقبتها . لمح بريق الغضب فى عينيها . حاول أن يصالحها : أسرع يقدم لها تمرا .. عسلا .. لبنا . كل هذا لم يكن ليرضيها . عليه إذن أن يتخذ الحيطة من غدرها ، خبير بطبائع الجمال ، لا سيما مع « شرارة » أطلق عليها هذا الاسم لشراستها على غير عادة النوق ، طباعها اقرب إلى طباع الفحول .

فى الليل لم ينم فى خيمته ، كوّم مكان رقاده خُرّجا كان ملقى فى ركن الخيمة ومنسوله أو غطاءه ، وبعض زرابيله

أ [illegible]اربه المصنوعة من صوف الغنم ، لحماية قدميه من وقدة الرمل وعقاربه وثعابينه ، حتى بدا كأنما هو ممدد فوق فراشه ، قرر أن يبيت فى خيام أبناء عمومته .

فى صباح اليوم التالى قصد إلى خيمته متسلحا ببندقيته ، وجد « شرارة » ــ كما توقع ــ قد بركت بكل ثقلها على خيمته ، سوتها بما حولها من رمال .

برقبتها المشرئبة ، وعينيها المدهوشتين لمحته مقبلا فى عنفوان حيويته . تأهب لأية مفاجأة ، أشرع مزلاج بندقيته .. ما لبث أن أرخاها .. رقبتها تسترخى عيناها تنطفئان ، جسدها يفترش الخيمة ، الخيمة تفترش الرمال ، تزداد التصاقا بها .

فى حذر اقترب أكثر وأكثر اقترب .. لا حراك ، أصبحت جثة ، ما تزال دافئة .

فاروق عبد القادر

قراءة فى أعمال جميل عطية

من المؤلف بطلا..
إلى العالم الروائى الفسيح

● جميل عطية (١٩٣٧ ــ) صديقى وابن جيلى ، وواحد من العمد الأساسية التى حملت ما عرف ــ عن صواب أو خطأ ــ بأدب الستينيات : عرف الحياة فى إحدى قرى الجيزة التى سرعان ما أحاطها سياج القاهرة الممتدة شمالا وجنوبا ، تلتهم جانبا كبيرا من اخصب الأرض وأكثرها ثمرا ، وتحول انماط الحياة فيها .. تخرج فى كلية التجارة بجامعة القاهرة أول الستينيات ، خرج بعدها يعمل معلما فى مدينة مغربية تطل على المحيط ، (وتلك مادة روايته الأولى كما سيلى) ، ثم عمل موظفا بأجهزة الثقافة الرسمية زمنا ، وعرف عنه أنه ــ وهو فى ذلك أشبه بنجيب محفوظ ــ موظف منضبط ، يلتزم مواعيد الحضور والانصراف ، وسرعان ما أصبح من الكهنة الصغار العارفين بتأويل اللوائح والقوانين (ألا تراه يصر دائما على كتابة اسمه الثلاثى على أعماله ؟) ، وذلك حتى خروجه الثانى الكبير نهاية السبعينيات إلى مدينة سويسرية ، حيث لايزال يقيم ويعمل ، يبدو مستقرا فى حياته الخاصة مع زوجته السويسرية ، والعامة حيث يعمل مراسلا لبعض الصحف والإذاعات العربية هنا وهناك .

لكن انشغاله الرئيسى هو إنتاجه الأدبى ، وقد أصبح له ــ خلال السنوات الخمس الأخيرة بوجه خاص ــ حضور واضح ، ورغم منفاه الاختيارى الجميل ، لم ينقطع أبدا عن القاهرة ، فلا تكاد تنقضى بضعة شهور حتى نجده بيننا ، يقضى سحابة اليوم فى مقهاه المعتاد وسط المدينة ، يلقى أصدقاءه ، مستمعا ومتحدثا يسأل وينقب "ويُطَقِّس"، وتمتد موائد الثرثرة حتى تطوف بكل ماحدث ويحدث فى السياسة والمجتمع والثقافة ، ولاينسى أن يتزود ــ قبل أن يعود ــ بأحدث الأعمال التى تتناول الواقع المصرى فى وجوهه المختلفة .

لقد عاش جميل تجربة جيله الذى تفتح وعيه على مايحدث فى مصر بعد ١٩٥٢ (وهذا التاريخ ذاته هو

عنوان روايته الأخيرة) ونضج على وهج الستينيات اللافح ، اجتهد فى أن يتفهم جدل الواقع ، وأن يجد لنفسه مكانا فيه ، وسلك السبل المتاحة كلها كى يكتسب المعرفة والقدرة على الإبداع ، قرأ واستمع للموسيقى وارتاد المعارض والمسارح ، وعند هذا الجيل كانت ١٩٦٧ هى المطرقة الهائلة التى صكت الرءوس ، أطاحت بالثوابت وكشفت عن المخبأ كله ، كانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار وقادة وأسلوب حياة وفى العام التالى خرج الطلبة يتظاهرون ، ويذكرون سادة النظام بأمور كانوا قد نسوها : أن الناس يمكن أن تتظاهر مطالبة بالتغيير ، وانطلق الرصاص إلى الصدور . فى ذات العام اجتمع عدد من الأدباء والقاصين والشعراء والرسامين فى مقهى «ريش» ليصدروا مجلة عرفت باسم «جاليرى ٦٨» وكان جميل عطية مديرا لتحريرها ، ورغم أن عمله فى تلك المجلة كان أقرب للشئون المالية ، إلا أن اسمه ظل من الأسماء القليلة التى ثبتت على الأعداد الثمانية الصادرة على طول فترة ممتدة من مايو ٦٨ حتى فبراير ٧١ (كان المفروض ان تصدر شهرية ، لكنها اصدرت اربعة أعداد فى ٦٨ ، وثلاثة فى ٦٩ ، وتوقفت طوال ٧٠ ، ثم أصدرت عددا أخيرا فى ٧١) .

وإننى استأذن القارىء فى الوقوف لحظة عند تلك المجلة ، فهى قد أثارت ــ حين صدورها ــ اهتماما واسعا بين الكتاب والمثقفين ، داخل مصر وخارجها ، وبدا أنها تمثل تجربة جديدة فى إصدار مجلة ثقافية خارج أطر أجهزة الثقافة الرسمية التى كانت تتولى إصدار المجلات وقت صدورها كانت مجلة «المجلة» ومجلة «الكاتب» ــ بوجه خاص ــ تصدران منتظمتين.وكانتا تنشران لمعظم الكتاب الذين أسهموا فى إصدار «٦٨» وتحريرها» ورغم أنها لم تعتمد على تمويل من «جهة رسمية» ما ، إلا انها لم تقطع كل الروابط بتلك الجهات ، وظلت تعتمد على «صفحتى» إعلان ، من دار «الكاتب العربى» التابعة لوزارة الثقافة .

ومراجعة الأعداد الثمانية التى صدرت من «٦٨» تفرض بعض الملاحظات :

● أول مايلفت النظر إصرار القائمين على تحريرها (ثمة أسماء أربعة هى التى بقيت من العدد الأول للأخير : إدوار الخراط ، أحمد مرسى ، إبراهيم منصور ، جميل عطية ، اضيفت إليها أسماء أخرى ــ لعدد أو أكثر ــ ثم رفعت) على أن يؤكدوا أن المجلة «لاتصدر عن جماعة مغلقة على ذاتها ، ولاتقتصر على كتاب بعينهم» ، وهى ترحب بكل تجربة طليعية أو جديدة ، «ولاتشترط فى ذلك كله «وجهة نظر» ما ، او «موقفا» بالذات ، او «مدرسة فنية أو فكرية محددة» ، هذا ما دأبت المجلة على إثباته على غلافها الأخير من عددها الثانى إلى الثامن ، ويبدو أن هذا الإصرار جاء ردا على افتتاحية العدد الأول (كتبها أحمد مرسى ، وجاء فيها : «بصدور العدد الأول من مجلة «٦٨» فى ظل الأحداث التاريخية والمصيرية التى تشهدها البلاد ، لايسع المجلة إلا أن تقطع على نفسها عهدا ، بأن يكون لها شرف وضع لبنة متواضعة فى صرح الوطن الاشتراكى الديمقراطى الحر الجديد») ، ويتكرر هذا الموقف فى أعداد تالية على نحو أو آخر (فى العدد السادس الخاص بالقصة المصرية المعاصرة تتحفظ «هيئة التحرير» فى تقديمها على الدراستين النقديتين المنشورتين به : «ففى هاتين الدراستين آراء لها قيمتها ووزنها .. لكننا نود أن نؤكد

أن مسئولية هذه الآراء تقع على عاتقهما وحدهما .. بل إن هيئة تحرير «٦٨» تؤمن بآراء وأحكام قد تتعارض تعارضا بينا وآراء الأستاذين إبراهيم فتحى وغالب هلسا وأحكامهما أما ما نشره ادوار الخراط باسمه فى العدد الأخير فلعله يكون أخطر وأوضح مانشرت المجلة فى هذا السياق ، كتب الخراط عن تجربة «٦٨» كلها : «لم يكن ولايمكن أن يكون لنا نبراس من عقيدة أيا كانت ، ليست «٦٨» سيريالية ، ولا وجودية،ولا ماركسية ــ هذه كلها عقائد وسبل مطروقة ولعلها تكون قد أصبحت مسدوده.. وأخطر مزلق يمكن أن تتردى فيه «٦٨» أن تضع لنفسها «بيانا» وأن تتخذ لنفسها «موقفا» ، وأن تصدر عن «عقيدة» .. اتمنى لـ ٦٨ أن تكون ساحة مفتوحة ، رحبة الهواء ومتلاطمة ، وأن تنأى بنفسها عن «الالتزام» المتزمت بالعقائد والأيديولوجيات ، إلا التزامها بأخلاقية البحث عن جمال ما ، هو جمال الحقيقة المروع ، والصدق فى البحث ...»

ذلك ماكتبه ادور الخراط باسمه الصريح ، وقد كان دائما صاحب نفوذ كبير فى تحرير المجلة (وتحس حضوره فى كتابات أخرى باسم المجلة او هيئة تحريرها) ونشاط إلى تزويدها بترجمات عن الآن روب جرييه وصمويل بيكيت وفرناندو ارابال وسواهم ، ولاشك فى أن هذا الموقف الرافض لأى «بيان» أو «عقيدة» أو «التزام» والدعوة إلى التقيد فقط بالبحث عن «جمال الحقيقة المروع»كان أهم الأسباب فى تعثر «٦٨» ثم توقفها .

لم يكن لأحد فى ذلك الواقع الذى أعقب ٦٧ : الأرض محتلة ، والقوات المسلحة مدمرة مهزومة ، والنظام مثخن بالجراح ، ورئيسه لا ينشغل بشىء سوى إحكام القبضة فى الداخل ، واحتواء أى شكل من أشكال المعارضة الجذرية او المراجعة الجادة للواقع الذى أفرز الكارثة ، ثم محاولة العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة على درء الهزيمة .

اقول : لم يكن لأحد فى هذا الواقع أن يدعو الكتاب والمبدعين للتحلل من أى موقف أو «التزام» مالم يكن هادفا إلى شكل من اشكال هذا الاحتواء ذاته ، موجه نحو فئة من أكثر الفئات تمردا وقدرة على الرفض والمراجعة . والحقيقة أنه لايمكن لأحد أن يتحدث عن إدوار الخراط ــ فى ذلك الحين بوجه خاص ــ دون الحديث عن علاقته الوثيقة ، الدائمة والمقيدة بجنرال الثقافة والإعلام يوسف السباعى . وقد كان احد وجوه الخراط انه من اذكى رجال السباعى العاملين على نسج الروابط والوشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين (وله فى ذلك وقائع كثيرة شهودها أحياء) .

إنما فى هذا السياق فقط يمكن تفسير موقفه من ناحية ، ونفوذه الكبير فى تحرير «٦٨» من الناحية الثانية ، ويقتضينا الإنصاف أن نقول ــ على الفور ــ إن المجلة نشرت أعمالا معارضة لهذا التوجه لابراهيم فتحى وغالب هلسا بوجه خاص .

● الملاحظة الثانية الهامة أن المجلة كانت معنية بالقصة القصيرة عناية قصوى وربما كان السبب أن هذا الشكل كان أكثر الأشكال شيوعا بين المبدعين آنذاك ، وأعدادها تحمل أعمالا لأهم قصاصى ذلك الجيل (إبراهيم أصلان ومحمد البساطى) ويحيى الطاهر وعبد الحكيم

قاسم ، وبهاء طاهر، وسليمان فياض وحافظ رجب ، ومحمد مبروك،وجميل عطية،وسواهم) . كما أصدرت عددين خاصين احدهما عن القصة المصرية ، ويضم الثانى «ملفا خاصا» عن إبراهيم أصلان ، نشرت فيه خمسا من قصصه القصيرة وثلاث دراسات عن أعماله (صدرت مجموعته الأولى «بحيرة المساء» عقب صدور هذا العدد مباشرة فى ١٩٧١) .

لكن مايلفت النظر هنا احتفاء المجلة بنشر أعمال لكتاب لم يقدر لهم أن يواصلوا الطريق ، أولم يلعبوا اى دور فى تطوير هذا الفن وإثرائه ، أو لا يعلم أحد عنهم شيئا بعد . (والأمثلة كثيرة أشير منها إلى أسماء : إبراهيم عبد العاطى وأحمد البحيرى وعبد الله عبد الرازق وحسين على حسين ومحمد الشارخ وسواهم) ، ولم يكن هذا الأمر قاصرا على القصة ، بل ثمة حفاوة خاصة بكتاب بذواتهم (ولعل أبرز الأمثلة هنا أحمد مرسى الذى نشرت له المجلة «شعرا » وكتابات ورسوما ، كما نشرت مقالا عن معرض له بقلم ادوار الخراط وخليل كلفت الذى نشرت له المجلة شعرا وقصة ودراسات !) .

ويبدو لى أن هذا كان أمرا لامهرب منه لمجلة يتم تحريرها ــ حرفيا ــ على مقهى «ريش» ، حيث لايمكنك أن تمنع أحدا من الجلوس والمشاركة ، مجلة يتعدد المسئولون عن تحريرها ويتبدلون ، مجلة تعانى من مشاكل مالية وإدارية (من المؤكد أن يوسف السباعى قدم لها دعما ماليا عن طريق الخراط) وهى لهذا كله معرضة لضغوط قوية ومؤثرة كى لاتخرج عن سياق محدد سلفا ،وكى تبقى داخله لاتتجاوزه ، حتى إن استطاعت ! .

هكذا تعثرت تجربة «جاليرى ٦٨» فتباعدت أعدادها ثم انفض سامرها،وقد ألقت ثمانية أحجار فى بحر الثقافة المصرية ، المضطرب والمقهور ، بعد ١٩٦٧ .

* * *

أقفل هذا القوس ، إذن ، وأنهى هذه الجملة الاعتراضية .. فى «جاليرى ٦٨» نشر جميل عطية عددا من قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته ــ الوحيدة حتى الآن ــ والتى صدرت فى بغداد ، ١٩٧٦ ، بعنوان «الحداد يليق بالأصدقاء» .

وهى عندى مجموعة هامة ، لعلها لاتقل أهمية عن بعض المجموعات التى أكدت تميز قصاصى هذا الجيل عن سابقيهم ، أعنى مجموعات مثل ، «بحيرة المساء ، ٧٦» لأصلان ، و «الخطوبة ، ٧٢» لبهاء طاهر ، و «الدف والصندوق ٧٤»ليحيى الطاهر ، وربما أيضا «أوراق شاب .. ٦٩» للغيطانى وهى تضم أربع عشرة قصة قصيرة ، يقسمها الكاتب مجموعات داخلية : قبل الطوفان الطوفان ، واستمر الطوفان ، ثم أقاصيص وتنويعات على ألحان سابقة ، وربما لا يكون القارىء بحاجة لذكاء كثير كى يحدس ما هذا الطوفان ، لن يكون سوى ما حدث فى ٦٧ واستمر بعدها .

قبل الطوفان كان جميل معنيا بتقديم عالم يبدو خلوا من المعنى لكن المعنى خبىء فى داخله مثل الدرة داخل المحارة . عالم يبدو وقد تخلخلت أسسه المنطقية ، لكن داخله منطقه الخاص ، وكلا البطلين مجنون ــ عاقل لو صح هذا الوصف ، وفى قلب مايبدو هذيانات وهلاوس يختبىء الهم المرتبط بالواقع الموضوعى خارج الذات :

اولهما مهموم بمسألة المرأة الفقيرة المريضة المرغمة على العمل كى تعيش وتعيل رضيعها الذى تتركه ــ مثل عصفور وحيد مهيض الجناح ــ كى تؤدى عملها الشاق وتتقاضى قروشها القليلة (قصة المربع الدائرى) ، وثانيهما مقهور لايستطيع التعبير عما يراه خطأ فى العالم من حوله ، وحين يحاول ممارسة هذا الحق يقع عليه القهر ، ويرغم على الصمت وابتلاع المهانة ، فلا يجد خلاصه إلا بأن يلقى «خطبته الهامة وسط قوارير الزيت» فهى وحدها [illegible] أن تنصت إليه ، والمسألة [illegible] عند قضيته الشخصية وحدها ، بل تتسع لتشمل العالم كله : «المذياع يحمل إلىّ أنباء من داخل المقهى ، مات ثلاثمائة من الجوع فى قرية بالهند ، الطائرات مازالت تقصف مدن فيتنام بالقنابل منذ ثلاثة أيام ، خطف الزعيم وهو يسير فى شوارع سان جرمان بباريس ، أسراب البوم والخفافيش تصفق فى الطرقات ..» .

ولم يكن عبثا أن يهدى جميل قصته هذه «خطبة هامة وسط قوارير الزيت» «إلى يوسف الشارونى وقصته« دفاع منتصف الليل» (مجموعة «العشاق الخمسة» ١٩٥٤) ، فهذه الأخيرة تبدو الأصل البعيد ، وهما معا ينتميان لعالم فرانز كافكا دون سواه ، فيهما هذا البطل البرىء المحاصر ، يحاط به دون أن يعرف لنفسه تهمة أو جريرة ، يلوب فى شوارع المدينة ، وأزقتها (نفس الدورات المحمومة التى يضيع فيها المساح أمام «القلعة» ورويرتسون فى دهاليز «السفينة» وهو واثق أن ثمة من يتعقب خطاه ، ويتربص به ، وأنه يمكن أن يلقى أشد العقاب وليس من يأبه له أو يبالى بمصيره .

لكن الشارونى حين كتب قصته أواخر الأربعينيات جاءت تأثرا مباشرا لقراءات كاتبها ، دون أن تعنى شيئا فى الواقع آنذاك ، وكانت ــ على نحو من الأنحاء ـ تنويعا مصريا على لحن كافكاوى ، أما حين كتب جميل قصته منتصف الستينيات فقد استطاع أن يربطها بهموم يطرحها الواقع أكثر مما فعل الشارونى بقصته ، ولهذا كانت « خطبة هامة » .. واحدة من أهم وأشهر قصص الستينيات .

فى « الطوفا[illegible] [illegible]ص هى لب المجموعة ، والقصص لا تبدو منفصلة ، بل هى مترابطة تدور حول منظومة من الشخصيات ، تتردد فى معظمها بذات الملامح وإن تبادلوا الأدوار أحيانا . ثمة صديق ميت ، وأرملته تسعى لزواج جديد ، لكن هذا الغائب يفرض حضوره الثقيل على الأحياء ، لا يلتقى اثنان منهم إلا ويشيران إليه أو يتحدثان عنه ، بل إننا نستطيع أن نمضى أبعد ، فنرى هذا الحضور يدفع بالأرملة والعشيقة إلى التقارب من خلال استرجاعه ، ويبلغ تقاربهما منطقة محظورة . تحكى العشيقة : «وفجأة جذبت سروالها إلى أسفل ، ومددت يدى بين ساقيها ، وكان شعرها غزيرا ، وأحسست بالتقزز ، وتأملتها برهة ..» ، والعشيقة أخت لأحد أبطال المنظومة ، يحكى هو مرة ، وتحكى هى أخرى ، وتتردد فى المنظومة ملامح الشخصية اليسارية التى عرفت المعتقلات والسجون وخرجت منها قبل منتصف الستينيات . هذا أحدهم (قصة «أهداب المدينة») فى الثامنة والثلاثين ، لا أسرة ولاعمل ثابت ، لاتزال كتفه تؤلمه من آثار المعتقل ، ولايزال يسأل نفسه وصاحبه :«هل حققنا شيئا ؟ على الضفة الأخرى يقف أولئك الذين صعدوا ويصعدون دون توقف ، وهذ الوصف لواحد منهم ينطبق على باقيهم ، «يعرف مواقع قدميه منذ عام ٥١ ، لا يعلن رأيا أو يتخذ موقفا ، يتقدم

فى صمت فلا يلتفت إليه الحاقدون ، ويحسبه المسئولون سائرا فى ركابهم ، خدم كافة الرجال ، تبدلت الشعارات وظل هو يترقى ...» .

ويحكى لنا «مينا» ــ فى القصة التى تحمل اسمه ــ تفاصيل ماحدث بعد الخروج من المعتقل فى ٦٤ : حين خرج قال لنفسه إن الفرصة قد حانت لتتجسد الأفكار فى المادة ، ولكى تتدفق حياة أكثر وعيا ، وتتفجر الطاقات الكامنة فى القلوب ولكن الأيام مضت «رأيت خيرة الشباب وقد انقسموا شيعا وطوائف ، بعضهم لايجد مايسد الرمق ، كلمته مصادرة وحياته فى خطر ، وآخرون أخذوا يرفلون فى ثياب المجد ، يصفقون لأقل بادرة ، يردون التحية بأحسن منها ، يسودون الصفحات فى المديح ، يدبجون الكلام ظاهره صواب ، وباطنه خواء .. رأيت نفسى أقضى يومى على المقاهى ، أتسكع فى الطرقات فى صحبة نساء موتورات ورجال مخمورين ، وأدور على دور الصحف دون فائدة .. رأيت الموت فى عيون الشباب وشممت رائحة العفن فى الكلمات ، كانت الأكاذيب فظيعة .. «لهذا كله قرر مينا أن يعتزل المدينة والناس ، وأن يوقف زمنه الخاص عند ٦٤ فلا يبرحها ، وأن يقيم وحيدا فى بيت على جبل المقطم ، وبعد عدة سنوات رأى حديقته وقد اخضرت وازهرت ، وتكاثر الدجاج والبط ، وتذكر سفر التكوين وقصة الخليقة وقال لنفسه : هذا حسن يامينا ، ومثلما حدث فى قصة الخليقة : جاءت المرأة لتخرجه من جنته ، وقد علقت فى رقبته تهمة قتل الأب ! .

مرة ثانية : ليس مينا وحده ، فهذا فايز ــ الرسام الذى مات ــ يقول عنه صديقه إنه مات يوم قرر هجر السياسة . ويتحدث عن لوحاته الأخيرة : «كان يزهق روحه وهو يخطها ، كنت أزوره فى مرسمه ، فأجده فى حالة هوس ، كان يقول لى : تأمل القاهرة واقرأ الجبرتى وتحدث إلى الناس ثم قل لى : أين تقف ؟ .. ؟» .

وحين تكتمل هذه المنظومة من القصص نكون قد ازددنا معرفة بأبطالها فايز وزينات ومنار والصديق الذى تتعدد أدواره . كلهم مشتبكون بواقع الستينيات . فاعلين أو ضحايا ، بعضهم هرب فى الوقت المناسب وخرج للعمل فامتلك المال ، ثم عاد أو لم يعد ، والذين بقوا خانوا واعتزلوا أو ضاعوا ، من ورائهم جميعا جو عام ، يبرع الكاتب فى نسج تفاصيله ، خاصة جو قاهرة مابعد ٦٧ ، يصفه أحد هؤلاء فى رسالة له : «القاهرة الآن فى نكسة ، اليهود على حافة القناة ، والعرب فى حالة انقسام دائم ، وصديقك مازن أبو غزالة قد قتل ، وزحمة المواصلات فى الصيف خانقة ، وأقوال اليهود سهام فى القلب وعيون الناس مليئة بالانكسار ، والحقائق غائبة ، وفساتين الفتيات قصيرة ، وحركات الطلبة فى العالم مجهضة،وكل شىء ينضح بالقرف .. ، ولقمة العيش تقتل الكادحين والمدينة القديمة اصبحت مرتعا لعبادة الأوثان ، وليس بقائل : أنا الحق ! ..» ، فى هذا المناخ العام تتحدد أحداث بعينها ، فتشغل ليلة موت عبد الناصر إحدى القصص (قصة «كلمات رجل حزين» يقول بطلها : «كنا نظن أنه لن يموت ، سوف يعيش ما امتدت بنا الحياة ، كانت ثمانية عشر عاما مرهقة ..» ، ويشغل وصف القاهرة» يوم العشرين من سبتمبر» (٦٧) قصة أخرى .

فهل حدث فى ١٩٧٣ ماغير هذا الواقع ؟

تجيب قصة «الأيقونة» القصة الوحيدة فى القسم الثالث : البطل فى سيارة تقل صحفيين وإعلاميين فى

الطريق إلى سينا بعد ٧٣ ، إلى جانبه امرأة أجنبية يشتهيها لكن ذكرياته تأخذه بعيدا عنها إلى صديقه ميخائيل : المقاتل الذى استشهد بعد أن شارك فى إقامة المعابر ، كان يقول إن سيناء انثى فى حاجة إلى إخصاب ، ذهب ليخصبها ولم يعد ، ترك وراءه أختا ترد فى ذكريات الراوى ، فيروح يحلم : «هى سوف تخلع السواد وتتزوج ، وأحمل طفلا بين يدى ، وترضعه من ثدى صغير كالنبت الأخضر ، وحفنة من الرمال فى حجرتنا بداخلها وردة حمراء عليها كلمة واحدة : العبور ، وميخائيل الصغير جدا ، قطعة لحم هشة حمراء ، يبكى بين يدى ويبتسم ..»

لكن تلك نهاية زائفة ، قد تليق بواحد من ميلودرامات السينما المصرية . لأنها تفرغ التوتر ، وتزيح الهم عن القلب وتخدر الحس بامتداد غير طبيعى ، وهذا ما لا يريده الكاتب ولايقصد إليه ، هكذا : «أهمس فى اذنها : لنفترق ، وحفنة الرمال سوف تبقى بجوارى ، وميخائيل الصغير ، قطعة اللحم الهشة ، سوف تلده امرأة أخرى ..» .

لماذا ؟ الجواب ذات العنوان الذى يحمله هذا القسم ، واستمر الطوفان ..» القسم الرابع والأخير يضم ثلاث قصص ، هى لوحات صغيرة ، يلعب الحوار بين اثنين فيها اهم الأدوار ، وتشى كلها بانقطاع العلاقة والعجز عن التفاهم ، وتحسن انتقاء التفاصيل واستخدامها فى عناية واقتصاد .

عن عمد أطلت الوقوف عند هذه المجموعة ، لأنها سقطت ــ أو كادت ــ من إهتمام الكتاب والقراء بأعمال صاحبها ، بغض السبب لأنها طبعت فى بغداد ، ولعل طبعتها قد نفذت قبل أن تبلغ أيدى الكثيرين ، وعندى انها مجموعة هامة بين أعمال صاحبها وجيله على السواء ، وفيها تلك السمات الخاصة التى ستتضح فى أعماله التالية : الهم الجنسى الواضح ، والدخول إلى مناطق معتمة فى التكوين النفسى ــ الجنسى للأبطال وهذا التكوين العقلى والشخصى الخاص بالقبطى المصرى فى قصتى (مينا و« الأيقونة ») والمعرفة بأحياء المدينة (القاهرة) المختلفة خاصة احشاءها القديمة حيث المآذن والقباب والكنائس ، وأخيرا هذا الاهتمام ــ الذى يبدو زائدا أحيانا ــ بمفردات الفن التشكيلى والموسيقى .

* * *

بين قصص مجموعته ، الحداد يليق بالأصدقاء» يثبت جميل عطية الفصل الأول من روايته الأولى «أصيلا» ، التى صدرت فى دمشق ، ١٩٨٠ .

وإذا كان صحيحا أن الرواية الأولى تكون ــ فى العادة ــ وثيقة الصلة ــ بحياة كاتبها ، فإن اصيلا يمكن أن تكون لونا من التسجيل الفنى لعامين قضاهما جميل فى تلك المدينة الصغيرة الجميلة (٦١ ــ ١٩٦٣) ، حتى أبعد عنها حين اشتعلت حرب الحدود بين المغرب والجزائر ، وأرسلت مصر قواتها لمناصرة الجزائر ، فقطعت المغرب علاقاتها بمصر .

وبطله ــ منذ الصفحة الأولى ــ ضجر من حياته فى تلك المدينة ضائق بها ، تأخذه خواطره بعيدا إلى القاهرة حيث خطيبته التى مرضت فجأة ، وأصبحت مهددة ببتر ساقها ، حركته فى المدينة وسط اصدقاء مغاربة

وصديقات إسبانيات (ونحن لانعرف عنهم وعنهن سوى معلومات قليلة لاتكفى لخلق شخصيات مستديرة ومكتملة أسباب الحياة) فى الكازينو والشوارع وأمام المحيط . وقد اختار الكاتب أيسر الأشكال وأكثرها طواعية : الانتقال الحر فى لقطات مثل اللقطات الفيلمية ، من شخص لآخر ، ومن أصيلا للقاهرة ، ويقسم عمله إلى فصول ، دون ضرورة ، فالرواية كلها حركة حرة لاتتقيد إلا بمنطقها الداخلى ، المتماسك أحيانا ، المخلخل معظم الأحيان .

وكلما تقدمت الحركة اتسعت «البانوراما» . ودخل إلى العمل ابطال جدد لكن الكاميرا تبقى دائرة حول الأستاذ عادل «أو قناع المؤلف ، وشيئا فشيئا يتكشف لنا الوجه الخفى للمدينة التى يراها» هادئة هدوءا لامثيل له فى القاهرة فيقول له صاحبه المغربى وهو يحاوره : «لايغرنك هذا الهدوء ، المدينة الآن تشتعل فى الداخل ، هناك حيث قلب اصيلا ، قلب المدينة الحقيقى ، المواقد مشتعلة ، الاطفال جوعى ، المشاجرات بين الآباء والأمهات ، وبين البائعين والمشترين،بين من يتشوقون إلى كسرة خبز ، أو قطعة من البطاطا لسد الرمق ، ومن يكدسون النقود فى البنوك ...»

غير أن الوجه الذى يتكشف لنا فى نهاية الرواية تتمثل أبرز ملامحه فى العهر والشذوذ وللمارسات الجنسية المختلفة : ثمة آسيا العاهرة وما حدث لها مع الضابط العنين ، ورقية العاهرة أيضا ، وحكايتها مع الحسانى ، (وإن كان لها سياق آخر ، كما سيلى) ، وهذا العجوز الأسبانى الأحدب ومغامراته النسائية الداعرة التى لاتنتهى (وهذا نموذج لحديثه إلى نفسه : «فى يوم ما ياأصيلا سوف تعرفين الحقيقة ، وسوف يعرف هؤلاء الذين يسيرون فى كبرياء ، وصلف كم من نساء الأشراف ضاجعت ..» ، ولايكتفى المؤلف ، بل يروى لنا بالتفصيل كيف تسعى أمراة تعمل لحسابه كى تقود له امراة تاجر كبير فى المدينة !) ، أضف إلى هذا كله علاقة شاذة يرويها المؤلف فى مشاهد كثيرة بين رجل انجليزى ورفيقه المغربى ، كأنما بالتصوير البطىء .

لكن رقية كان لها ماض آخر يتمثل فى علاقتها بالحسانى ، وبالنضال المسلح من أجل تحقيق استقلال المغرب من مستدعيات الحسانى ومستدعياتها ، ينبثق الماضى الذى صاغ حاضرهما وأوصلهما للفاجعة الأخيرة فى مستدعيات الحسانى : اشتركت معنا فى عمليات كثيرة ، نقلت الأسلحة ، خبأت المنشورات . قال له الزعيم : تزوجها ياحسانى ، لكن هذا كان مشغولا بالرغبة فى السفر والتطلع للوظيفة الكبيرة . ثم استشهد الزعيم «قتله الخونة» الكلاب المدربة على النهش ، وسافر الحسانى ونسى المغرب وتغافل عن رقية ، وضاع ، وحين عاد بعد سنوات كثيرة وجدها بغيا . وها هى رقية تتذكر ذات الأحداث : «عندما انتهت الحرب قالوا عنى بطلة ، وعرف الناس التى كانت تحمل القنابل والمنشورات وتجوس فى شمال المغرب ، والآن أصبحت بغيا ، يلهج الذكور بمفاتنها فى شهراتهم ..» .

النهاية التى ينتهيان إليها — وتنتهى بها الرواية كلها — تبدو مفتعلة مبررها إيجاد «حدث» ينهى تلك الحركة الحرة للكاميرا ، فلماذا يغمد الحسانى الخنجر فى صدره ، بين القبور ، على مرأى من رقية ؟ ، إننا لانرى سببا مقنعا يدفعه لهذا الفعل العنيف ، بل رأيناه وقد الف حياته بين السكر والفراغ واجترار الذكريات .

هذه العلاقة هى التى تتكامل ل «أصيلا» ، وهى تشير — على نحو من الأنحاء — إلى حقيقة تتردد فى

الأدب المكتوب عن تجارب المغرب و(الجزائر) بعد الاستقلال : والوصوليون والانتهازيون يستولون على كل ماناضل الناس وحملوا السلاح من أجله ، أما المجاهدون الحقيقيون الذين لايقبلون بالتنازلات ، يتم إقصاؤهم ليضيعوا فى النسيان أو الخمر أو العهر أو اجترار الماضى . هكذا ضاع الحسانى وضاعت رقية .

بقية شخصيات الرواية مكتوبة بإيجاز ، وثمة اختلاف فى أهميتها النسبية ، بمعنى إن شخصيات منها كانت بحاجة لمزيد من الإفصاح ، وأخرى تقدم عنها الرواية تفاصيل مجانية كثيرة لاتضيف شيئا . ويبدو لنا الأستاذ عادل ، المعلم المصرى ، وجه المؤلف العارف بكل شىء ، ثقيل الظل ، لايمل قول كلمات لاتعنى شيئا مثل حكيم أعور ، مشغولا بالتفكير فى العلاقة بين الزمن والحركة ، يقف أمام البحر متسائلا عن معنى الديمومة عند برجسون ، ولولا مستدعياته عن خطيبته فى القاهرة لزاد ثقلا على ثقل .

فى «أنشودة للبساطة» يكتب الأستاذ يحيى حقى مشخصا أمراض القصة القصيرة التى كان يكتبها هذا الجيل (المقالات مكتوبة ومنشورة فى ١٩٦٧) ومن بينها آفة الفقر اللغوى ، بمعنى انهم «لا يجدون للتعبير عن معنى له اكثر من صورة وبالتالى اكثر من لفظ .. إلا لفظا واحدا لايتغير ، يستخدمونه فى جميع المواضيع حتى إنه يتكرر فى القصة الواحدة أكثر من عشرين مرة : ودلف إلى الباب ، دلف إلى الفراش ، دلف صباحا ، ودلف مساء ، دلف وهو متعب ، دلف وهو نشيط ..» ، ويكتب ـــ فى مكان آخر ـــ انه ظل يقرأ هذه الكلمة فى أعمال عدد من الكتاب حتى أحس بأنه يقول لنفسه بعدها ، «وها انا أدلف إلى فراشى ! ..»

وقد أحصيت عشر مرات يستخدم فيها جميل عطية دلف ويدلف فى الصفحات الأولى فقط من « اصيلا » ثم ضجرت فلم أواصل الإحصاء !

قلت إن جميل عطية قد أصبح له حضور واضح فى الواقع الأدبى المصرى رغم منفاه الا ختيارى فى سويسرا ولعل هذاالقول مرده رواياته الثلاث التى نشرها خلال السنوات الخمس الأخيرة ، « البحر ليس بملآن ، ١٩٨٥ » و « النزول إلى البحر»ذات السنة ، ثم ١٩٥٢ ، فى يوليو تموز ١٩٩٠ والروايات الثلاث منشورة فى القاهرة .

ولعل الأولى منها أقرب إلى «اصيلا » منها إلى العملين الأخيرين وربما كان مبعث هذا الحكم عندى انها روايته الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم وتدور فى معظمها ـــ حول خبرته الشخصية فى مدن المغرب ، مع صاحبته الغربية ، وإننى أرى وجه الكاتب فها يخايلنى دائما وراء قناع الراوى ، حتى فى ملامحه الفيزيقية (يكتب جميل على لسان راويه : « إننى أسمر البشرة وسيم الوجه زائغ العينين قصير القامة ، غير أننى قليلا ما أتبين أننى قصير القامة ، وارقب فارعات القوام فى شراهة ... » ثم هو راو « مثقف » واع بوعيه قادر على تحليل مشاعره ، والنظر فى افكاره واقتناعاته وروايته مزيج متماسك من ذكريات الطفولة والصبا فى الحى القديم ، وحاضره المعيشى مع صاحبته السويسرية فى مدينة « بازل » ذكريات الطفولة والصبا فى حوارى « مصر القديمة » إلى جوار الكنائس وجامع عمرو ، وهى ذكريات ـــ فى مجملها ـــ داعية للإحباط والاسى ، فهو يذكر موت صديقة صباه بالسل ، ومرض صديقه مرضا معديا حتى منعته أمه من رؤيته ، هو ذاته لم ينج من المرض : « وأنا الصبى البكرى فى العائلة

أولد عليلا ، وتبيع أمى قطعة حلى وأتداوى حتى أعود قادرا على المشى وقد تعافيت ، وأصبحت كثير الثرثرة ، ضعيف الذراعين ، قصير القامة . . »

وتختلط ذكريات الفرد بذكريات الوطن : وتنتهى حرب ٥٦ فجأة وتملأ الأساطير السماء فقد خرجت مصر منتصرة ، وعصر المعجزات باق إلى الأبد ، فالحق فوق القوة ، وهزم أبناء الفلاحين الحفاة الجوعى ثلاث دول . .» وقبل ٥٦ كانت ذكريات ٤٨ : « كانت الحكايات تدور فى المدرسة حول الفالوجا والضبع الأسود وبطولات أخرى والحكومة تجمع سيارات النقل من الجراجات ، ونقترب من سائقى السيارات ونحذرهم ، بينما نهتف فى الطرقات بفلسطين ونحلم بالبطولة » من ٤٨ إلى ٥٢ إلى ٦٧ وما بعدها يصوغ الراوى رؤيته : « عقلى مشدود إلى أيام طفولتى وصباى وشبابى ، وصوت ناصر ، وهو يهدر كالمحيط فى عقول العامة ، ويهدر فى داخلى أنا أيضا ، ويصيبنى بالزهو والخوف ، أراه وهو يتحدث فى الميادين إلى العامة ويخطب فيهم وتحملنى أحلامى بعيدا معه فوق بساط من الكلمات الدافئة ويملأ رجال الأمن الطرقات ، يتخفون فى النواصى ، ويصعدون إلى الباصات الحكومية ، ويتحدثون إلى العامة ، ويأخذونهم إلى الجحيم فأحس بالخوف .

ويقول لنا لراوى إن من أعاجيب مصر أنه هو ــ الفتى الجائع إلى الطعام فى طفولته ــ وابن العائلة المطحونة فى دوامة الاحتياجات الصغيرة ــ قد تحصل على متعة السفر ومتع أخرى ، سافر أولا إلى المغرب حيث عمل معلما (رواية أصيلا) ثم أسبانيا حيث تعرف على صاحبته السويسرية للمرة الأولى : أشبيلية : قرطبة ، غرناطة ، قصر الحمراء ، حدائق الخيرالدا ، موسيقى دى فايا ، عيون المها ، استدارة الأرداف ، حلاوة اللغة الاسبانية وأتت إلى مائدتى وجلست . . . . وذات صيف دعته إلى مدينتها « بازل » المدينة التى حفر اسمها فى ذاكرة العرب بحروف من الكراهية ، والكازينو الذى عقد فيه اليهود الأوائل اجتماعهم لا يزيد عن كونه مطعما وبارا وقاعة صغيرة للحفلات الموسيقية . . » وها هو الآن ــ بعد عشرين سنة من اللقاء الأول ، وبعد آلاف الأميال التى قطعها بالسيارات والطيارات يقيم مع صاحبته فى بازل يشرب القهوة بالكريمة ، ويدخن ويثرثر بالألمانية .

وطبيعى أنه يحس نحو بازل إحساسا متناقضا ، هو الذى يقول فى مستدعياته بوضوح إن فلسطين هى القضية والحلم ، وقد رأى نفسه ذات ليلة . . فى أحد كوابيسه . . وحيدا فى الضفة الشرقية يطارد دبابة إسرائيلية بالحجارة فقد متعة الحلم ، فى الحلم حين قال لنفسه: إن هذا ليس سوى حلم يقظة ، وقد أصبحت الأحلام نزهته الصباحية .

وتنتهى والبحر ليس بملآن « على رؤية مسرفة فى التشاؤم : الراوى مولع بدراسة الفن البدائى والقبائل الأفريقية وهو جالس فى مقهاه فى بازل قال له رجل عجوز : ماذا تقرأ ؟ عصور ما قبل التاريخ ؟ ثم أضاف : الحياة الحقيقية قبل الميلاد وما تعيشه هو الحلم ، وما هى إلا سنوات قلائل وتفيق من الحلم وتعود إلى السيرة الأولى . . »

ولا أحد يفرض على الروائى رؤياه ، أو على العمل رؤية من خارجه ، وهذه الرؤية هنا طبيعية تماما فى زمن الهزيمة الشاملة والثورة المحاصرة فى كل مكان ، ومادام الراوى يرى نفسه ، قطعة حجرية من مدينته ، عليها نقوش فرعونية وقبطية وإسلامية ، ويرى أن فلسطين هى القضية والحلم ، ويرى أنه كلما صمت شهريار هب شهريار جديد

يختلق الحكايات ويتغنى القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية ، فمن الطبيعى أن يصل لرؤياه تلك ، خاصة وهو يحمل مرارات الماضى وإحباطاته على مستوى الفرد والوطن جميعا .

تلك السبيكة المتماسكة من الذكريات فى مصر (الماضى) والواقع المعيشى فى الغرب (الحاضر) تعيبها أوشاب ، قليلة لم تنصهر فى ذوبها وبقيت عالقة وناتئة : ذلك الوله الشبق بالنساء ، والسعى إلى التحكك بهن ، والتعلق بأذيالهن : عنايات ، ودوريت والمرأة الامريكية ، والأستاذة التى تدرس عصور ما قبل التاريخ ، وهذا الحديث الطويل عن المضيفات (ويكشف الراوى عن ولع بلون خاص من النساء فهو يرى أن هاته المضيفات فراشات ، أنغام طائرة ، لكنهن لسن بنسوة على الإطلاق « أرى لنسوة وأغوص بعيدا وترن فى أذنى كلمة خراط البنات التى تطلقها أمى على النسوة ذوات السيقان الممتلئة والصدور البارزة . .) ولست أدرى هل ينتمى هذا المشهد الفظ والبذىء إلى هذا السياق أم سياق سواه ، وهو الذى يتوقف فيه الراوى ليتأمل فتحة جاموسة تتبول أمامه ثم يقول لنفسه متفلسفا : « إن أعضاء الذكورة أشد فتنة من أعضاء التأنيث عند كافة الحيوانات الثديية . فمن المؤكد أن ذلك التجويف المظلم ليس جميلا »

ومن المؤكد عندى أن هذا المشهد كله ليس جميلا ، وأنه بذاءة مجانية كاملة النتوء .

الثانى يتمثل فى أفكار الراوى وآرائه حول قضايا الفن ، والقبائل القديمة ، وعصور ما قبل التاريخ ، هى تنتمى ــ مباشرة وبوضوح ــ للكاتب ، لا للراوى ، بمعنى أنها لو نقصت فلن تقل معرفتنا به ، ولوزادت فلن تضيف شيئا لتلك المعرفة .

على مستوى آخر من مستويات القراءة . فلعل هذه الرواية القصيرة (أقل من مائة صفحة) أن تشى بالجهد الكبير الذى بذله أفراد من هذا الجيل نشأوا فى ظل الفقر ، أو أدنى درجات السلم . ، لكنهم عملوا ــ بكل السبل المتاحة على اكتساب المعرفة والخبرة كى يصبحوا شيئا بين الكتاب والمبدعين .

* * *

فى الروايتين الأخريين : «النزول إلى البحر» ، « ١٩٥٢ » ينأى جميل عطية عن سيرته الذاتية ، ولا تعود خبرات حياته هى معينه الأول ، بل يتقدم من الذات نحو الموضوع ، من كتابة نص حول بطل ملتصق به ، نحو خلق عالم روائى كامل له أبطاله ، بخبراتهم وتكويناتهم الخاصة والمنفردة ، ويحاول الروائى بعث الحياة فى شخوصه ، فينجح ويفشل ، ومن ثم يكتسب بعضها حق الوجود حرة متكاملة نابضة ، ويبقى بعضها الآخر هياكل جوفاء أو أبنية فكرية جافة أو حدوداً تفرضها معادلات شكلية فى البناء الروائى .

وسط المقابر المليئة بالحياة والأحياء الغائرة فى حضن الجبل على حافة المدينة وفى فجر يوم جديد ، سأل الدكتور صابر زميله ونقيضه الدكتور عزمى : هل نزلت البحر ؟ فأجابه زميله الغافل عما يعنى : نزلته كثيرا يا دكتور ، أنا من أبناء الاسكندرية : قال صابر ، وهو يشير بيده : « أقصد هذا البحر . البحر الممتد أمامنا ، بحر المقابر هذا هو البحر الحقيقى . الجحيم . فقراء جوعى . لصوص . أثرياء . تجار . . عاهرات . شواذ مخدرات . عالم غريب ومجنون وملىء بالناس الطيبين » .

هذا هو العالم الذى يحاول جميل عطية أن ينزل بنا إليه ، ويكشف لنا عن بعض ما يدور فيه ، فى فصول صغيرة

متتابعة ، يقدم لنا عددا هائلا من الشخصيات ربما أكثر من طاقة الرواية (١٦٣ ص) لذا سنفرغ منها ونجد أن بعض شخصياته كنا بحاجة لأن نعرفه مزيدا من المعرفة ، لأنها تلعب أدوارا أكثر أهمية من غيرها الذى حظى من الكاتب بعناية وتفصيل ، بعبارة أخرى : ثمة لون من اختلاف النسب بين أهمية الشخصيات فى عالم الرواية من ناحية وقدر ما نعرفه عنها من الناحية الأخرى .

ونحن نرى الشخصيات الرئيسية فى حاضرها وماضيها معا ، وقد اتبع الروائى تكنيكا يتمثل فى االكشف التدريجى عن ماضى الشخصيات وسط أحداث حاضرها ونظرا لكثرة الشخصيات تتباعد للستدعيات المتعلقة بماضيها ، وعليك ــ بعد أن تفرغ من الرواية ــ أن تعيد ترتيب الأحداث والمستدعيات كى تتكامل الشخصيات فى حاضرها وماضيها جميعا (بل إن أحد الأبطال الرئيسيين فى الرواية ــ لعله بطلها الأول ــ لا تكتمل معرفتنا به إلا بعد موته وفى الصفحات الأخيرة من الرواية) .

إذا قمت بهذا العمل ، المرهق والممتع معا ، رأيت النزول إلى البحر رواية معنية بالواقع للصرى وتحولاته بعد ١٩٥٢ ، مرة أخرى هى تجربة الجيل الذى تفتح وعيه على ما حدث فى تلك السنوات وعاش ــ فى صميم وجوده ــ صعود نظام يوليو وجموده ثم بدء انكساره ، وتلتحم الأحداث العامة والخاصة على نحو فريد وإن كان لا يخلو من قسر واعتساف فى خواطر « لواحظ » عن « سيد » وعلاقتها به نموذج لهذا الالتحام : « قضى حياته عبثا فى كلية التجارة . نصحته بدراسة الموسيقى ، لكنه انشغل بالعمل النقابى والاتحاد الاشتراكى ، ضل طريقه وزاد شروده وهذياته : حرب ٥٦ هى ذروة انتصارات الثورة ، وذروة علاقتنا سويا وقد توجها بدخوله بى . . بينما ملاحقة المثقفين انتكاسة مثل هزيمة ٦٧ ومثل زواجى من حمزة بك ، طلاقى يماثل فى روعته حرب اكتوبر ، وزيارة القدس المشئومة هى الستار الذى أسدل على الثورة ، وعلى لواحظ وسيد والحاضر والمستقبل » .

كذلك كان الأمر بالنسبة للقطب الثانى (ربما الأول) فى هذا العالم الدكتور صابر : ابن عائلة غنية يتعلق عملها بالفراشة والمقابر حين تخرج من كلية الطب لم يكن هناك أطباء فى المنطقة . لكنه أدار ظهره لأهله « افتتح عيادة على النيل ، وبرع فى عمليات الإجهاض ومداواة البنات وإعادة عفتهن ، وكون ثروة هائلة ، ودرس وتفوق وتزوج من علوية هانم وأصبح استاذا ، وبعد موت عبد الناصر ، يهجر زوجته الدكتورة علوية ، ويغلق عيادته على النيل ويعود إلى المدافن ، ويعلن زواجه من صفية ، صاحبة مشاغل التطريز ، يتوج نزوله إلى البحر وبزواجه من صفققية ، ابنة المقابر حقا لكنها خاضت رحلة صعبة قبل أن تصبح جديرة بالدكتور صابر الذى
اعتدى عليها فى عيادته وهى لاتزال صبية ، فعبرت حاجز الخوف « وأضحت شابة عنيدة عرفت أن قوتها ليست فى أنوثتها ولكن فى قوة شكيمتها فخرجت للعمل فى المشاغل والبيوت حتى صادفتها السيدة الأجنبية فعلمتها اللغة الفرنسية قراءة ومخاطبة وكتابة . . » وانفتحت أمامها أبواب الحياة الموصدة وتزوجت من صابر وهى تعلم أنه منذور للموت .

العلاقة بين صابر وصفية توازيها العلاقة بين سيد ولواحظ : عرفها فى الجامعة ، هو طالب فقير يعمل فى كاراج ويمارس العمل النقابى ويسكن السل فى صدره وحب الموسيقى فى روحه ، ولواحظ ابنة عائلة مترفة ، تلعب الاسكواش فى ملاعب الجامعة ، ويعرفان معا تنظيمات اليسار فى الخمسينيات. وعندما تلاحق لواحظ

تهرب إلى المقابر تمضى مع سيد وعائلته أياما قبل أن تمضى سنوات فى المعتقل . فى ذروة علاقتها اصطحبته إلى شقة صاحبة لها فى الزمالك حيث دخل بها ، كما تقول ولا يعرف سيد لماذا لم يتزوجها ، ولا لماذا كانت علاقتها الجسدية نزوة لم تتكرر !

خاض سيد تجربة العمل النقابى والسياسى ، داخل إطار الاتحاد الاشتراكى فى الستينيات : « وفى احتفال سياسى للعمل كنت مسئولا عن الحفل . . أهرول ، أرد على التليفون ، أتلقى التعليمات ، أجرى وراء الوزير ، ونائب الوزير ، ووكلاء الوزارة والعسكر ورجال الصحافة ، أناولهم الشكاوى الالتماسات أقودهم إلى دورات المياه وأعود بهم إلى المنصة . . » وليس هو هذا فقط ما كان يعمله ، بل إنه كان أيضا ، يجمع تقارير الرأى العام والنكات للقيادة السياسية كان ينقل فى عمله بالاتحاد الاشتراكى مشاكل الشعب وآلامه وأحلامه ـ وتلك القضايا الصغيرة التى تؤرقه ويضعها أمام القيادة السياسية . . » .

بعبارة قصيرة ، كان واحدا ممن استناموا لأوهام الستينيات : وهم أن الاشتراكية يمكن أن تحقق على أيدى المعادين للاشتراكية ، وهْم الأجنحة المتصارعة فى قمة السلطة، ووجوب دعم بعضها ضد الآخر ، وهم أن الشعب يمكن أن يمارس دوره من خلال الموظفين والأجهزة والتقارير،وهم أن « تحالف قوى الشعب العامل » يمكن أن يؤدى لشىء غير قيادة هذا التحالف وتطويعه لصالح الأقوى والأكثر مالا ونفوذا وها هو ـ على فراش المرض وقد بترت ساقه ، فى حادثة قطار ، يعترف بأنه قد أمضى عمره واهما « فلا أبناء الشعب المطحون بثوريين ، ولا العمال حريصون على مصالحهم . . »

ولأنه لم يكن خائنا ، ولم يتعلم كيف يكون انتهازيا فقد انتهى بعد ٦٧ ثم موت جمال عبد الناصر إلى ما هو عليه الآن : استقال من كل التنظيمات والنقابات والاتحادات والاتحاد الاشتراكى وخرج إلى التقاعد وقطع علاقاته بالجميع فى محاولة للفهم ، لكنه لم يفهم ..» ، ومازال يطرح على نفسه وعلينا ذات الأسئلة : لماذا يسكن الناس فى المقابر بعد ثلاثين عاما من الثورة .» هل فى الأمر لغز ابدى عصى على الفهم ، وأن المصريين لامستقبل لهم ، ويعيشون فى لحظة آتية مستمرة لاتفارقهم بأتراحها ، وأفراحها ، لحظة لانهاية لها ، لحظة كالملاءة الواسعة سعة الأفق تلفهم وهم : تحتها يتحدثون عن الأجداد ، والتراث ، ويتكاثرون ويموتون كديدان الأرض ؟» .

فى مواجهة تلك التساؤلات ، وكجواب عنها يتقدم الدكتور صابر بعد أن تعلم وبلغ أقصى درجات المعرفة المتاحة ، أدار ظهره للعيادة الفاخرة وانفصل عن زوجته استاذة الفلسفة ونزل إلى البحر : عاش وسط أهله الفقراء ، يداوى أمراضهم ويستمع لشكاياتهم ويولد نساءهم بل ويمضى فى ذلك الاتجاه حتى يبلغ دعوى عريضة لايستطيع أن يقيم عليها الدليل : فى شكه فى جدوى الهجوم على السرطان بالجراحة «الاطباء يستمعون إليه ولايفهمون مقصده تماما يقول لهم : علينا مداواة هذا المرض بذات الوسائل التى اتبعها القدماء ، بالاعشاب والمسكنات ، والوصفات البلدية . قال له كبير الأطباء ساخرا : «يبدو يادكتوبر انك تغيرت كثيرا منذ عيادة المدافن .. قال له الدكتور صابر وهو مهموم بآلام المرضى : نعم يادكتور تعلمت اشياء كثيرة منهم تعلمت أن لبن الماعز يشفى ، وأن الجراحة هى قلة الحيلة» .

الا يبدو الدكتور صابر هنا أكثر تخلفا من سلفه القديم الدكتور اسماعيل بطل «قنديل أم هاشم ١٩٤٣» ؟ هذا

الأخير لم يفكر فى التخلى عن العلم أو طرح أساليبه ومناهجه أو إنكار قيمته،لكنه أضاف إليها شيئا بكلمات يحيى حقى : «استمسك من علمه بروحه وأساه وترك المبالغة فى الآلات والوسائل اعتمد على الله ثم على علمه ويديه ، فبارك الله فى علمه ويديه»،

«كانت مشكلته ذات طابع حضارى (المزاوجة بين الإيمان والعلم ، وأقرأ ايضا : الشرق والغرب) أما مشكلة صابر فهى ذات طابع اجتماعى — طبقى رغم ذلك فهو يمضى إلى الحد الذى يكاد أن ينسف فيه قضيته تماما ! .

لكن هذا المدى الذى يمضى إليه ليس سوى وجه من وجوه المبالغة فى تصويره . بعد موته الفاجع وغير المبرر (لم يجد الروائى تبريرا لموته ، وهو فى أوج عطائه ، وتحقق قدراته الصحية والعقلية سوى مبرر وراثى غامض «مات إخوته الذكور فى هذه السن ، فى فراشهم بدون شكوى) يتردد وصفه بأنه «ابن موت» هذا التعبير العامى يترجم إلى صياغة تجعله — بتعبير تشيكوف — اكبر من الحياة ، ولعل هذا يتمثل فى المبالغة فى تصوير ماكان عليه قبل أن يقرر النزول إلى البحر مرة ثانية وفى تحققه ، الكامل ، فى كل مافعل ويفعل سواء وهو خارج البحر ، أو وهو يخوض عبابه .

هذا الموت غير المبرر ، كان مبرر الروائى لكتابة أجمل مشاهد روايته على الإطلاق ، أعنى مشهد توديع الدكتور صابر إلى مقره الأخير (ص ١٤٧ ومابعدها) وقد أفاد فيه من «الفولكلور» المصرى المتعلق برفض الميت أن يدفن قبل تحقيق رغبته الأخيرة . وهذا مافعله الدكتور صابر ، وهو درسه الأخير . الخوض فى البحر إلى النهاية . دون رغبة فى الخروج منه ، والغوص فى مياهه دون وجل ، وهذا فقط مايهب المعنى لحياة بلا معنى ، وهو الجواب عن كل الأسئلة المعذبة التى يطرحها سيد على نفسه وعلينا .

هذان الموقفان ليسا كل المواقف المتاحة أو الممكنة ، والروائى حريص على أن «يمسح» الواقع وأن يجعل من عمله «ثبتا» بالمواقف المحتملة تجاهه — هكذا يتقدم الدكتور عزمى وجلفدان هانم من ناحية . والدكتور صادق من الناحية الأخرى : فى البداية نرى الدكتور عزمى خفيف الراس ضحية عبث العابثين الشطار : يضطرب لحادثة صغيرة من حوادث العمل ، فيهرع إلى صابر ، ويقضى ليله معه فى عيادته وسط المقابر ، يكون من نصيبه فيها أن يعين امرأة على ولادة طفلها فتسميه بأسمه ، ويكون من نصيبه فجر اليوم التالى أن يلتقى بجلفدان هانم الشابة الجميلة المتعلمة الانيقة حفيدة الباشا التى تأتى لرعاية مدفنه الكبير مرة أو مرتين كل سنة ، وما أسرع ماتحمله فى سيارتها إلى المدينة ، وماأسرع ماتدعوه لقهوة الصباح فى قصرها ، باختصار : ما أسرع مايقع فى هواها ، ويقرر اتخاذها زوجة له ، وهذا مايفعله تماما بعد موت صابر ، وبعد أن قضى أسابيع قليلة يشرف فيها على عيادته وسط المقابر «اذا كانت الحياة خالية من المعنى فليجعل لها معنى بالزواج من جلفدان هانم وافتتاح عيادة فاخرة على كورنيش الإسكندرية» .

والحقيقة أن موقفه من ثورة يوليو : ممارساتها ، وشعاراتها ، واضح من البداية فحين ضاق بالعابثين والشطار صب جام غضبه على الفقراء والمستشفيات المجانية «كان فمه مملوءاً بالمرارة فبصق بصقة هائلة ، فى الطرقة من وقفته إلى جوار المصعد قائلا : «اتفوا . اشتراكية ! .. «وهو حين يدخل قصر جلفدان هانم يعيده الهدوء السابغ إلى صباه وتنقله فخامة الحمام إلى عالم

آخر كان على مقربة منه ، أما صاله الطعام الواسعة التى تتدلى الثريات من سقفها المذهب والمائدة الكبيرة التى تتسع لخمسين شخصا والمطبخ على مقربة وبه أدوات كتلك التى يراها فى الفنادق ، فقد جعله كل هذا يدرك «ماتعنى كلمة باشا فى ذلك العصر ! بعد القهوة والحمام والطعام كانت النجوى والمكاشفة . وأين ؟ فى حديقة الحيوانات المحنطة التى أفنى الباشا عمره فى إعدادها » حديقة مفروشة بالنباتات الصناعية من الأدغال والحشائش تماثل الطبيعة التى تمرح فيها هذه الحيوانات ، مجموعات ضخمة من الذئاب والتماسيح والغزلان ، والثعابين الافريقية الضخمة والنسور والصقور والطيور النادرة .. «فى هذا الموقع بالذات ، وسط الحيونات والطيور التى فقدت الحياة منذ زمن بعيد ، والتى عنى بجمعها الجد الكبير ، الذى فقد الحياة ايضا منذ زمن بعيد ، يتطارح الهوى الطبيب الذى يبصق على الاشتراكية ، والفتاة الجميلة المترفة ، خريجة الآداب الرافضة للعمل ، سليلة الأرستقراطية البائدة ويتفقان على مواصلة رحلة الصعود معا ، نحو التسيد فى الواقع الجديد . لاعجب أن جعل لها الروائى إسما دالا «جلفدان ماضى» وأراد به أن يقول إن السادة القدامى ساعون للتسيد من جديد ، وإنهم يتحالفون ويتصاهرون مع أبناء الطبقات التى تليهم فى الماضى والحاضر جميعا .

أما الدكتور صادق ـــ أصغر إخوة لواحظ ، فهو دكتور فى المال والاقتصاد كان له ماض سياسى يسارى ، ما أسرع مانسيه ؛ وأساء فهمه وتخلى عنه ، ومضى يصعد فى ظل النظام الجديد حتى تولى مسئولية إحدى شركات الانفتاح ، كان ذلك ومفاوضات فك الاشتباك الثانية فى طريقها ، ادرك سيد بفطرته أن صفحة من تاريخ البلد تطوى على مهل ، لتفرد صفحة أخرى ، فقال له وكأنه يقرأ الغيب : قريبا سيأتى اليوم الذى تصبح فيه صديقا للصهاينة حين تفتح لهم سفارة فى القاهرة . «ولأنه كذلك بزغ نجمه وسطع فى سماء المال والاقتصاد» وترددت شائعات حول توليه الوزارة ، وها هو اليوم فى قاهرة المكاتب مكيفة الهواء ، وتلك انشغالاته كواحد من ذئاب الانفتاح : «إنشاء مصانع مياه غازية صالحة للشرب صيفا وشتاء ، إزالة أحياء شعبية قديمة وبناء ناطحات وأبراج سكنية فاخرة ، شق طرق سياحية .. ، قروض ، تأجير سفن ، تزويد الأحياء الشعبية بالآيس ـــ كريم ، عمـولات ، مستثمـرون ، سمـاسرة ، نصابـون ، مرابون ، ـــ .. «وحين يرد سيد فى خواطره تلحقه فكرة ثابته ومحددة : تلك الطبقات المسحوقة فيها لزوجة وضعة وتلتصق كالخفافيش ! »

إنما على هذا النحو يكتمل «ثبت» الشخصيات الرئيسية فى العمل ليعبر عن مختلف المواقف إزاء الواقع : ثمة صابر وسيد وصفية ولواحظ ـــ رغم تفاوت خبراتهم ـــ يتفقون على ضرورة النزول إلى البحر والخوض فى عبابه ، فى مقابلهم يقف عزمى وجلفدان وصادق وآخرون . ومن حول هؤلاء وأولئك حشد من الشخصيات من أهل المقابر : الندابتان المحترفتان ، وشطارة والحاج إسماعيل وامرأته ، وأبو سيد وأمه وامرأة أبيه الشابة ...الخ .

لكن الرواية ـــ كما سبق القول ـــ تعانى اختلالا فى درجة الاهتمام التى يوليها الكاتب لشخوصه الرئيسية والثانوية أو لنقل الشخصيات التى تعى ضرورة اتخاذ موقف من الحياة والواقع ، وتلك التى تتحمل أعباءها دون مبالاة ، بعبارة أخرى نحن نجد من الكاتب اهتماما زائدا بتفاصيل حياة شخصيات لاترتبط بالمحور الاساسى

للحركة فى الرواية (وهو عندى الموقف من الواقع الذى يحدد دوافع الشخصيات . ويجعل التمايز بينها له منطقه وضرورته ، وبدونه قد يتحول العمل كله إلى فوضى من الشخصيات والأحداث لا تكفى وحدة المكان كى تجعل له بناء مكتملا) ، قد تكون تلك الشخصيات — أو بعضها على الأقل — «طريفة» فى ذاتها (الندابتان المحترفتان وماضى كل منهما ، الخواجة جرجس الذى يبيع الأوراق والجثث ويوحد بين الممرضة الجميلة والعذراء ، و «شطارة» هذا اسمه وصفة مايعمل أيضا ، حتى يقف به المرض المباغت ثم الموت المبرر دون أن يصبح واحدا من «شطار الانفتاح» ، وأن يبرع فى تلك الأعمال التى تدر مالا ، ولا تتطلب جهدا .. الخ) ، لكن وهن علاقتها بالحركة الرئيسة فى العمل يبقيها نتوءات بارزة لاترتبط به ارتباطا عضويا . كذلك الأمر بالنسبة لمشاهد عديدة يتوقف الكاتب أمامها بأناة وتفصيل حتى تحس أن استغراقه فى المشهد قد أنساه قدر أهميته أو عدم أهميته فى سياق عمله (خذ مثالا واحدا تلك الصفحات الطوال — الفصول (١٤) و(١٧) و(١٩) — عن ذهاب نسوة المقابر إلى التليفزيون ومشاركتهن كشخصيات صامتة فى إحدى الحلقات .) .

ولاتخلو الرواية كذلك من ، «أوشاب» ذات طابع جنسى ، يولع بها جميل عطية ولا يتخلى عنها أبدا ، من ذلك تصويره — بالحركة البطيئة — لعملية المضاجعة داخل وسط المقابر ، أو مايتعرض له الدكتور عزمى بعد أن اتم معاونة المرأة فى ولادة طفل سليم البدن ..» المرأة تحس بالخجل وهو يتفحص ثدييها .. حتى قالت الأخرى بصراحة «الداية تدعك صدرها بحجر الجن ..» سأل فى دهشة : لماذا ؟ قالت الأخرى ضاحكة : «حتى لايتهدل الصدر وأنت فاهم ..» وحين هم بالخروج اقتربت منه الأخرى وطلبت منه القيام بفرزتين تضييق لها ، فقال لها متأففا : «الولادة طبيعية ، قالت الأخرى «أنت فاهم» ، وكاد يقول لها إنه لم يعد يفهم شيئا ..» .

وبدورى أكاد أقول إننى لا أفهم سببا ولا وظيفة لمل تلك الفظاظة فى التصوير والتعبير ! .

* * *

ثم كان أن حشد جميل عطية قواه جميعا ليكتب أهم أعماله وآخرها «١٩٥٢ — ١٩٩٠» .

هى أهم أعماله عندى ، ترسخ فيها تحوله عن الذات إلى الموضوع ، ولأنها تطمح لأن تقدم «معادلا روائيا» لتلك السنة الحاسمة فى التاريخ المصرى التى تحمل الرواية عنوانها ، فطبيعى أن يتسع عالمها ، وأن ترحب آفاقه وأن يتجسد فيها ولع الروائى بأن يقدم ، «ثبتا» لشخصيات تعبر عن مختلف المواقف تجاه الواقع الموار بعوامل السخط والثورة ، شخصيات لاتلتزم «حرفية» الواقع التاريخى ، لكنها قادرة على أن تستصفى جوهره ، وأن تستقطر دلالاته ، وأن يبقى هذا الواقع التاريخى ماثلا دائما فى خلفية الأحداث والوقائع .

بعبارة أخرى : نحن نجد فى «١٩٥٢» نوعين من الشخصيات : تلك التى يلتزم الروائى بأن يقدمها داخل إطارها التاريخى الموضوعى ، الضارب بجذوره إلى قلب تاريخ مصر المعاصر ، والنوع الثانى إبداع روائى خالص حيث تخفف القيود التى تثقل الروائى ، فينطلق إبداعه حرا ، يصوغ شروط الشخصيات ويحاول أن يملأ أطرها الفارغة باللحم والدم والأفكار والمشاعر والطموح والتحقيق فيصيب النجاح حينا ويخطئه حينا آخر . النوع الأول يتمثل — بوجه خاص — فى اللواء عويس

باشا : ياور الملك ، والضابط الخطير في النظام القديم ، والإقطاعي الذي يملك عزبة عويس باشا : في طريق الأهرام بالجيزة ، على مقربة من القاهرة يملك أرضها وحدائقها المثمرة ، كما يملك حياة الناس وأقدارهم فيها ، وهو لايزال من المؤمنين بأن «الفلاح» لايصلح جلده إلا بجلده .. ، ويضع إيمانه موضع التنفيذ : فيجلد فلاحيه بقسوة ، ومن حوله امرأته شويكار هانم ، وابنته جويدان ، وأخوه حمدي بك (تنويع آخر على ذات اللحن ورغم الاختلاف) ، وعشيقته الأميرة علية سيف النصر ، تلك شخصيات مغروسة في قلب تاريخ مصر الحديث : جاءت الثورة للجد الأكبر عن طريق الخديوي إسماعيل ، وعمل الاب على ترسيخ السلطة وتوسيع رقعة الأرض ، و خاض صراعا داميا مع عائلات الفلاحين في المنطقة ، بعده جاء عويس ينهج ذات السبيل ، مدعوما بقوة «السراي» وبعمله قريبا من «جلالته» كذلك زوجته : كان ابوها أميرا من انصار الخديوي عباس حلمي الذي نفاه الإنجليز عن مصر ، وظل بصحبته حتى مات في منفاه . باختصار هي نماذج ممثلة لإقطاع نشأ في حضن الوالي ــ خديويا كان أو ملكا ــ ومن ثم بقي مرتبطا بالقصر متحالفا مع المستعمر يستمد قوته ودعمه من حكمه المطلق ، يقوى بقوته ، ويضعف بضعفه ثم ينهار ــ أخيرا ــ بانهياره ..

ولئن كان الإطار الزماني للرواية هو العام الذي تتخذه عنوانا لها إلا أننا نجد ثمة تركيزا واضحا على أوائل هذا العام ، لا منتصفه أو نهايته ، حتى يمكنك القول ــ دون تجاوز ــ أن العمل كله يكاد أن يكون ، تحقيقا روائيا لما حدث في يناير ١٩٥٢ : المواجهة بين رجال الشرطة المصريين وقوات الاحتلال البريطاني في مدينة الإسماعيلية في الخامس والعشرين من هذا الشهر ، وماتلاها من حريق القاهرة في «السبت الأسود» السادس والعشرين منه ، فهذان الحدثان في بؤرة العمل الروائي ، يؤثران في كل شخصياته وأحداثه ، ومن ثم يمكنك القول أيضا أن الروائي قد اختار أن يسجل احتضار النظام القديم ، أكثر مما اختار ميلاد النظام الجديد ، حتى حين شاء أن يصور ماحدث بعد ٢٣ يوليو قدمه لنا من زاوية ضيقة ومحدودة هي وقعه على تلك الأسرة الإقطاعية أولا : وعلى من حولها ثانيا .

ومن الحق أن نقول إن تحقيقه لهذا الحدث ــ أعني حريق ٢٦ يناير ــ كان تحقيقا شاملا ، يصدر عن فهم صحيح ، وينتهي لذات النتائج التي انتهى لها مؤرخوه (د . محمد أنيس ، جمال الشرقاوي ، طارق البشرى بوجه خاص) من انه نتيجة تواطؤ بين الإنجليز والسراي ، وبعد أن اندلع الحريق كان حتما أن يندفع إلى تأجيج ناره موتورون وغاضبون وساخطون ولأسباب شتى ، ثم أن يتخذ ذريعة لإيقاف الحركة الوطنية المشتعلة في منطقة القناة : ومحاصرتها وخنقها في القاهرة ، وتمهيد الأرض أمام اتفاق جديد مع المستعمر حتى قام رجال يوليو فأشعلوا الثورة أو سرقوا الثورة على خلاف في الرأي قد لايعنينا الخوض فيه هنا والآن .

والإطار المكاني للحدث الروائي هو «أساسا» عزبة عويس : قصر اللواء ، ودار العمدة ودواره ، وسكك العزبة ، وحقولها ، ولأنها قريبة من القاهرة ، فإن بوسع أبطالها أن يتحركوا نحو الجيزة ثم قلب العاصمة ، أما مستدعياتهم فهي تحلق حرة في الزمان والمكان . في هذا الإطار يحاول الروائي أن يحصر شخصياته أن يقول من خلالهم وعن طريقهم رسالة العمل كله ــ هنا ــ في عزبة عويس ــ إضافة لساكني القصر من أجيال متتالية ،

وخدمهم وخصيانهم وزوارهم . ثمة الشخصيات التى ينطلق الروائى حرا فى خلقها : دون أن تقيده حقائق تاريخية بعينها : عكاشة المغنواتى ، مرجان السقا وابنه كرامة ، العمدة وزوجته ستهم ، زاهية التى تشفق على كرامة بعد أن جلده الباشا ، فتمنحه جسدها ، وتجعله يغتصبها فى أريحية غريبة وغير قابلة للتصديق ثم تلك الشخصية التى أعتبرها تمثل تطورا هاما فى سياقها : عباس ابو حميدة الفلاح المستنير الذى عرف تنظيمات اليسار فى تلك المرحلة وفى أتونها انصهرت تاراته الشخصية من اللواء عويس وعائلته فارتفع من الخاص إلى العام ، من قضية فرد لقضية وطن فى ظل مرحلة تاريخية كاملة : «فى شبابه كان يسعى للانتقام من الباشا ، لكنه بمرور السنوات فارقته شهوة الانتقام وصقلت مداركه الأيام ، فأصبحت قضية توزيع الأرض على الفلاحين شاغله الأول والأخير ، وأصبح على قناعة بأن القضية الوطنية ليست قضية هدم ولكنها قضية بناء ... ومنذ إعلان إلغاء المعاهدة وهو مشغول بما يجرى من أعمال نضالية وقد تمكن من تجنيد مجموعات من الشباب من خارج العزبة .. ويود فى الأيام المقبلة بعد الانتهاء من قضية تأسيس اتحاد العمال السؤال عنهم .. هذه هى مشاغل عباس أبو حميدة وهو متجه إلى البندر ، وقد وعد رفيق له بمده بمنشور عن تذمر فى الجيش وقال عباس ابو حميدة لنفسه ، إذا انضم الجيش إلى الشعب فى جبهة واحدة فلن يستغرق طرد الملك سوى عدة ساعات ...» .

وقد صدق ماقاله عباس لنفسه كما نعرف . المهم فى هذا النموذج الجديد أنه ـــ على خلاف أسلافه ، خاصة فى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى ـــ ليس «بوقا» للمؤلف يردد أفكاره ، لكنه يحيا حياته الحرة الممتلئة ونحن نراه فى بيته مع امرأته ومع ابنة عمه امرأة العمدة ، ومع الباشا يتصدى لبطشه دون أن يستفزه ، يخبىء المنشورات والسلاح ويسعى لتنظيم الرفاق ، ويسعى فى العزب الصغيرة ، محترما ومرهوبا من الجميع ، لأنه كذلك فطبيعى أن يكون من أول ضحايا العسكر ، وأن يعرف معسكرات الاعتقال ، فى عهدهم كما عرفها فى عهد الملك ، لافرق ، طالما بقى له رأى مستقل يحرص عليه ، وطالما بقى بعيدا عن جوقة المهللين والمصفقين ، والرواية كلها تنتهى وعباس فى المعتقل بعد قيام الثورة ، يرفض أن يتكلم فلجأ اليوزباش أنور عرفه (اسم مركب من اسمين حقيقيين يعرفهما تاريخ تلك المرحلة المبكرة من حكم العسكر : احمد أنور وحسين عرفة) إلى العنف : أعد طابوراً مسلحا لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة ،

وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات ، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب ، وعباس يتابع سيره فى ثبات وثقة ، وبعدها التفت إليه قائلا : ياعرفة بك ، أنت لن تقتلنى وأنا لن أعترف ..» .

على هذه السطور تنتهى «١٩٥٢» ولكن هذه المرة لن يتحقق ما قاله عباس ، سيقتل رفاق له ، كما سيعترف رفاق آخرون ، لكن هذه قصة أُخرى .

وإلى بيت عباس فى عزبة عويس ، تلجأ الدكتورة اوديت الرفيقة المناضلة فى تنظيم تروتسكى ، وابنة سيد احمد باشا الوزير السابق الذى أضجرته الاعيب الساسة الحزبيين فاعتزلهم ، وحين تلاحق أوديت تهرب إلى بيت عباس ، حيث تعيش باسم صباح ، الفتاة القادمة من الإسكندرية ، (تذكر أن لواحظ لوحقت أيضا فهربت إلى بيت سيد فى المقابر حيث عاشت باسم آخر فى «النزول إلى البحر»)وقادتها رغبتها فى معرفة ما يحدث

نحو شارع الهرم يوم الحريق ، و «تصادف» أن سائحة سويدية تعرضت لضربة حجر افقدتها وعيها ، وحين حملت إلى صيدلية قريبة فاجاها المخاض ، وكشفت الدكتورة أوديت عن حقيقتها ، ودون مبالاة بما يتهددها ، : «مجازفة لكنها قبلتها راضية فأمام إنقاذ حياة إنسان من الخطر لايجوز الهرب ،» ولتسقط كافة الدعاوى والشعارات إذا كانت تضطر الإنسان إلى خيانة مبادئه ومثله ومهنته .. والمهم هنا أن الروائى يتلكأ طويلا عند تلك السائحة السويدية المتخصصة فى علم الآثار المصرية ، ساندرا التى أصرت على أن تصحب أوديت معها حيث تقيم فى السفارة السويدية بعيدا عن الملاحقة ، ولأنهما لاتفعلان شيئا سوى الحديث وقراءة الصحف فنحن نعرف ماضى ساندرا وحاضرها معا : «قالت ضاحكة إنها لاتعرف والداً لابنها ففى بعض الشهور من السنة تغلبها نزواتها وتدفعها للقاء العديد من الرجال وفى الاسبوع الذى اعتقدت أنها حملت فيه تنقلت بين ثلاث عواصم عالمية وأقامت علاقات جنسية مع عدة رجال ، وعندما شعرت بأعراض الحمل قررت الاحتفاظ به .. «والحقيقة أننى لا أجد لهذه الشخصية وظيفة تؤديها فى المشروع الروائى سوى أنها تعكس صورة مقابلة للحرية التى تنعم بها المرأة فى الغرب المعاصر وقدرتها على التنقل بين العواصم وإقامة العلاقات الجنسية بمن تهوى ، والاحتفاظ بطفلها متى شاءت .

إن أضفت إلى شخصية ساندرا شخصية أخرى يحتفى بها الروائى أعظم الاحتفاء .. ويرسم لها صورة شخصية بالغ فى تجميلها هى الفتاة الإنجليزية مارجريت سنكلير المعادية للإمبراطورية البريطانية ، عشيقة اللواء عويس باشا : كانت على موعد معه فى كلوب محمد على يوم السبت الأسود لكن النادى اشتعلت فيه النار .. حاصرت من كانوا بداخله وهاهى فى المستشفى تقضى ساعاتها الأخيرة ونتأمل لعبة الأقدار العابثة معها : «طوفت مارجريت فى بلدان كثيرة ، وشاهدت لحظات ميلاد ، فى الهند ، كانت أشد إثارة لها هى لحظة تنازل الحاكم البريطانى ورفع العلم الهندى ، وفى مصر كانت ترقب لحظة انسحاب القوات البريطانية من القنال ، حين اقتربت اللحظة أوشكت أن تمسك بها أفلتت منها واشتعلت الحرائق فى جسدها : فإذا ماتت ستظل روحها تحوم حول فوانيس النور ..» وفى لحظات إفاقتها القصيرة قبل موتها توصى بأوراقها وكتبها لعويس باشا كى يعمل على نشرها ، ويكون عائدها لعائلات ضحايا مجزرة الإسماعيلية ... أما ممتلكاتها فى إنجلترا فتوصى بها لجمعيات مكافحة الاستعمار فى أفريقيا وآسيا .

أقول أن الفن اختيار .. وحين نجد هاتين الشخصيتين تحظيان من الروائى بمثل هذا الاهتمام ، فلا بد أن يعنى شيئا .. ولعل هذا يتضح إن ألقينا نظرة مقارنة إلى الشخصيات النسائية فى عزبة عويس : ستهم ، امرأة العمدة الجميلة ، القاسية ، حبيبة عباس فى صباه ، يدب مرض الجرب إلى جسدها ، وتعامل عكاشة المغنى بسادية واضحة فتهينه وتكويه بالنار ، ثم زاهية ، الفلاحة المعدمة التى تكسب قوت يومها بالعمل فى الحقول أو البيوت ، تشفق على كرامة ، طالب الثانوية بعد أن يجلده الباشا ، فتهبه جسدها ، وتجعله يفض بكارتها ، وتحمل منه ، وتصر على الاحتفاظ بجنينها (الذى قالت أنه سيكون ولدا ، وستسميه محمد نجيب) وتفكر فى الهروب من القرية يعينها على هذا التفكير كرامة نفسه ، الذى يعترف ــ بصفاقة نادرة ــ بأن فيه نذالة متأصلة ، حتى تلتقطها الدكتورة أوديت التى تتعاطف معها . هاتان شخصيتان زائفتان لاتبدوان لنا مقنعتين ، لا مسلك

ستهم تجاه عكاشة ولا تلك الأريحية الغريبة على فتاة أمية معدمة في ريف مصر قبل أكثر من أربعين سنة . يزداد التنافر في شخصيتها حين نراها تسلك مع كرامة مسلكا قد لاتقوى عليه عاهرة محترفة (راجع ١٠٥ ، ٢٤١ بوجه خاص) الشخصية النسائية المصرية التي يتعاطف معها الراوي (دع الآن الأميرات وصاحباتهن) تحمل اسما أجنبيا وهي جزء من تلك النخبة الخاصة جدا من بنات الأرستقراطية المصرية اللائي عرفن تنظيمات اليسار (التروتسكية) قبل ١٩٥٢ .

باختصار : أن الروائي يقصد قصدا واضحا إلى إضفاء هالة من التميز والقبول حول النساء الأجنبيات ويسقطها عن المصريات ، ولعل هذا يتسق مع مجمل النظر إلى الواقع المصري الذي تعكسه الرواية من حيث العلاقة بواقع الغرب (الثقافي بوجه خاص) ومستر ستيف (اقرا : سكيف) أستاذ الأدب الإنجليزي بالجامعة آنذاك له حضور قوي في العمل كله ، وقصيدتا اليوت ، « الأرض الخراب » «والرجال الجوف» يتغنى بسطورهما الجميع : أستاذ الأدب ومارجريت سنكلير ، وكرامة بن سرحان السقا وعباس أبو حميدة جميعا بغير تمييز ! ..

وليس هذا غير وجه من وجوه الخلط والاستلاب . من ناحية ثانية فإن ولع الروائي ــ الذي رأينا له صورا فيما سبق ــ بالجنس : أعضاء وممارسات سوية وغير سوية على السواء يتبدى في هذا العمل أوضح مايكون : بل ويقود الروائي لأن يفرد فصولا في روايته لبحث كامل عن إخصاء الرجال ، تقوم به زميلات الأميرة جويدان في الجامعة الأمريكية ، وتتخذن ــ حالة نموذجية «أحد الخصيان النوبيين في قصر الباشا فيسكرنه ، ويمسكن به عنوة ويجردنه من ثيابه كي يصورن مابقي من أعضائه الجنسية التي تم اخصاؤها وهو طفل قبل تدريبه على الخدمة في القصور ، ويسجلن روايته .. ويخصص الروائي صفحات طوالا لعرض البحث ومناقشته في الجامعة وهو يبدو مبهورا بهذا العمل كله ، وبالمنهج الذي يستخدمه الأستاذ في مناقشة طالباته وطلبته «حلقة ساخنة مثيرة من حلقات البحث ، اختلفت فيها الآراء وتشعبت فيها الأقوال ، وطوفت فيها الأماني بعالم أفضل وحياة مثالية فضلى ، وهفهفت غضة محلقة في سماوات الفكر الرحبة ، فاحست بسعادة تلألأت نظرات الدارسين والأساتذة وقد أشاد الجميع بالجهود التي بذلتها جماعة الطالبات ..»

مرة ثانية : ليس هذا وجه من وجوه الخلط والاستلاب : المجد للقادمات من الغرب وللقادمين كذلك ، أساتذة ومناهج . غير أن الهوس بأعضاء الجنس وممارساته يتبدى في أحداث ومشاهد عديدة أغلبها مجاني ، أي لاضرورة له في السياق الروائي ولن أقوى على متابعة كل تلك الأحداث والمشاهد ، لكنني أسوق لك بعضها دون ترتيب : الأميرة شويكار مساحقة تهوى الفتيات ، كذلك الأميرة علية عشيقة اللواء عباس ، التي عادت بعد إقامتها الطويلة في باريس عذراء ، حتى أتهمها الباشا بأنها أجرت جراحة لاستعادة عذريتها ، والفتاة الإنجليزية جولي تمارس سحاقها مع الأميرة ، وعكاشة متهم في العزبة بأن الرجال يلوطونه ، وعبد الواحد افندي ينظر بشبق لمؤخرة عكاشة العارية وهو يستحم والحاج عمران الذي لانراه سوى في الصفحات الأخيرة ، ولانكاد نعرف عنه شيئا يذكر ، يحدث نفسه على هذا النحو : «وقال لنفسه : مايقع له الآن من مصائب ذنب زوجته التي طردها في ليل بعد أن ظلت ترفض أن يأتيها في دبرها وسببت له الفضائح ..» دع الآن الوصف التفصيلي

للمضاجعة ، بين عكاشة وامرأته والباشا وعشيقته ... الخ

من ناحية ثالثة ، ثمة فى ١٩٥٢ مايمكن ان ندعوه . «هؤلاء فى مقام الجد «ولعل هذا يتمثل فى مشهدين رئيسيين الأول تخطيط الفدائيين مع عكاشة لنسف محطة الكهرباء ، التى يقف امامها يبيع البرتقال فى تصور شاحب يجعل الروائى بطله يلقى مصرعه لانه أصر على أن يحذر جنديا إنجليزيا كان يشاركه غناءه بالعزف ، وكانت النتيجة أن نجا الجندى وقتل عكاشة ويبلغ الهزل أوجه : «تقدم العسكرى الإنجليزى عدة خطوات وسط الدمار نحو جسد عكاشة الممزق ووقف أمام الراس المفصول ونظر إلى العينين المفتوحتين ، ورفع يده العسكرية وبكى .» مشهد يفيض افتعالا وسنتمالية مائعة كما ترى ، المشهد الهازل الثانى ليلة ٢٣ يوليو : كان الباشا فى شقة عشيقته الأميرة حين عرف خبر التمرد فى سلاح الفرسان والمدفعية «قامت الأميرة علية سيف النصر وارتدت ملابس الفرسان وتمنطقت بسيف قديم ورثته عن جدها ، ووقفت إلى جواره هى أركان حربه ..» أجرى اللواء اتصالاته ونزل تقود سيارته الأميرة الفارسة وحين بلغا مبنى القيادة العامة وجدا كتيبة دبابات قادمة نحوهما فانتحيا بالسيارة إلى جانب الطريق وطلب من الاميرة علية أن يمثلا دور عاشقين ليست لهما علاقة بالاحداث غير أن ضابطا صغيرا تعرف على شخصيته وهو يفتشه ..الخ»

اقول إن هذه مشاهد هازلة لأنها لاتتسق مع شخصيات القائمين بها ودوافع سلوكهم ، وهى تمثل .. على نحو من الأنحاء ــ شيئا من استخفاف الروائى بقارئيه ! .

وفى «١٩٥٢» أخيرا ذلك الاختلال الذى سبق أن أشرت إليه فى قدر الاهتمام الذى تلقاه شخصيات وأحداث العمل من حيث علاقتها بمجمل السياق الروائى بمعنى أن الروائى يستدرج إلى تسويد صفحات مليئة بالتفاصيل حول شخصيات وأحداث تهن علاقتها بهذا السياق ، فى حين أن أحداثا وشخصيات اخرى كانت بحاجة لمثل هذا الاهتمام ولعل أوضح الأمثلة هنا هو أن ماحدث فى ٢٣ يوليو وماترتب عليه لاتلقاه إلا فى الصفحات الأخيرة من العمل كله (ص ٢٠٨ ومابعدها ، والرواية تنتهى عند صفحة ٢٦٣) وتتبددمعظم الصفحات فى تفصيلات حول شخصيات وأحداث تبتعد ابتعادا واضحا عن السياق الذى أراده الروائى لعمله : وأثبته فى عنوانه .

حدثنى جميل عطية أن هذا العمل هو الجزء الأول من ثلاثية روائيَّة يعكف الآن على جمع المادة الضرورية لجزئها الثانى ، من هنا وجب تعليق المزيد من الأحكام حول هذا الجزء انتظارا لما يتلوه .

* * *

ذلك حصاد جميل عطية فى القصة والرواية على طول أكثر من عشرين عاما ، حصاد ليس قليلا ولا هينا ، يجتهد فيه الكاتب كى يعبر تعبيرا صادقاً عن تجربة جيله الذى تفتح وعيه على ماحدث فى ١٩٥٢ أو ماتلاه ، وها هو يتبين ــ مثل كثيرين غيره من الروائيين العرب المعاصرين ــ أن جذور الحاضر تمتد إلى الماضى القريب ، وهو ــ من ثم ــ يعود إلى تلك الجذور ، رغبة فى مزيد من فهم الحاضر .

لنا أن نتطلع نحو إكمال ثلاثيته هذه فلعلها أن تكون عملا متميزا فى عطاء هذا الجيل من ناحية ، وفى الرواية العربية المعاصرة ــ على وجه العموم ــ من الناحية الأخرى .

حسن طلب

الجيم تنجح

هَذه هى سِمطُ الدَّهرِ.إنها آيةُ سيختصِمُ حولَها الناسُ كَما لَمْ يختصمُوا من قَبْلُ، وَسيقولُ فى تَأويلها النّقادُ ما شِىءَ لهمْ أنْ يقولُوا

جِيمٌ جَمَزَتْ أَمْ جيمٌ بَجَمَتْ ؟
جِيمٌ من يأجوجَ ومأجوجَ تَجِخُّ وتَجأرْ
جيمٌ كالجِلّوازِ الأعْجَرْ
وجُهاداها : إجهاضُ الجيمِ المسجونةِ
بين الجامِع والمَتْجَرْ
أَمْ جِيمٌ تَتَهجَّى وتُجاهِرُ :
جِيمٌ تتفجَّرْ ؟!

سيقولُ قومٌ : إنها آيةُ بيِّنةُ الافْتعالِ لِأنها لَيستْ سِوى استعراضٍ لُغوىٍّ لمهارة اللعِبْ وهذا قولٌ مردودٌ عليه. فاللعبُ عند نفرٍ من الفلاسفةِ العظامِ مبدأُ جمالىٌّ من الطرازِ الأوَّلِ. يقولُ

« فردريك شيلر » فى نصٍّ رفيعٍ لهُ حولَ التربيةِ الجماليةِ للإنسانِ ما يمكنُ أن يُتَرجَمَ على هذا النَّحْوِ :

جيمٌ لعلمِ الجَفْرِ كالزُّنْجُفْرِ مُوجزَةٌ
لأنَّ وِجارَها كوِجائِها
جيمٌ لإنجازِ الحوائِجِ فى جَميمِ الجذْبِ أو إزْجائِها
جيمٌ لتمجيدِ النماذجِ
كلُّ جيمٍ أنجبَتْ جيمينِ من جَرَّائِها
جيمٌ لتجويدِ البَرامجِ أسْجَحَتْ
فتمر جَحَتْ جيمانِ من جَاموسِها وجِرائِها
جيمٌ لسَجْنِ الجيمِ فى أَجْزائِها

هَذا عن الَّلعِبِ ،أمَّا الافتعالُ فهوَ ما لَمْ يكُنْ لشاعرٍ حقيقىٍّ أن يخجلَ منهُ منذُ أن افتخرَ « ذُو الرُّمةِ » بقوافيهِ فقالَ :

وشعرٍ قد أَرِقتُ لـهُ غريبٍ	أُجنِّبُـهُ المَسانِـدَ والمُحـالاَ
فَبتُّ أُقيمُـهُ وأَقُـدُّ منـهُ	قـوافِىَ لا أَعُـدُّ لهـا مِثـالا
غرائبَ قد عُرِفْنَ بكلِّ أفقٍ	من الآفـاقِ تُفتعـلُ افتعـالا

وسيقولُ قومٌ آخرونَ : إنَّ هذه الآيةَ مُسْتوحاةٌ من عُنوانِ كتابٍ تراثىٍّ قديمٍ هو « كتابُ الجيمْ » وهذا قولٌ مردودٌ عليهِ أيضاً إذْ كان الأَوْلَى بالاسْتيحاءِ كتابٌ تراثىٌّ آخَرُ أبعدُ شهرةً هو « كتابُ العينْ »، الذى ورَدَ فيه ما يُمكنُ التعبيرُ عنهُ بالكلماتِ الآتيةْ :

جيماتُكمْ منجاتُكم فتجَهزُوا لنجاتِكمْ من جَائِحاتِ جُناتِكم
جيماتُكم جَنَّاتُكمْ وَجَنَاتُكمْ

جيماتكُم مَرْجَاتُكم خلَجاتُكمْ حُجُراتُكُمْ

جيماتكمْ جاماتُكمْ جَرَّاتكم جَدَّاتكم زَوْجاتكُمُ

فَاحْرَنْجِمُوا بْينَ الحِرَاجِ وَهَجِّنوا چِينَاتِكمْ

ورُبَّما رأَى فريقٌ ثالثٌ أَنَّ حرفَ الجيمِ يُوفِّرُ مقداراً من المفرداتِ أكثرَ مما يستطيعُ أَنْ يوفِّرَهُ أىُّ حرفٍ آخرَ، وهذا قولٌ بالغُ الرعونةِ إذْ أنَّ الميمَ والألِفَ والدَّالَ والتاءَ حروفٌ طيِّعةٌ وآسِرةٌ، وَيستطيعُ أىٌّ منها أَن يُوفِّرَ ما توفرهُ الجيمُ أو يَزيدُ، وسيرَى الناسُ مصداقَ ما أَقُولُ حين أَخُصُّ كلَّ حرفٍ من هذه الحروفِ الأليفةِ الدافِئةِ، بآيةٍ مُخْلَصَةٍ خالصةٍ، فتتِمُّ لى بذلكَ آياتُ خَمْسٌ لحروفٍ خمسةٍ ويكتملُ أمامَ عينىَّ رَسْمُ محبوبِى

جيمٌ من الوجدِ أَمْ جيمٌ من الأَرَجِ
تَرجْرجَتْ بين جيمِ الموجِ واللُّجَجِ ؟
وَجَرْجَرتْنِى إلى جيمٍ مُدَجَّجَةٍ
وجَرَّعتْنى أُجَاجَ الجيمِ فى الثَّبَجِ
فأَجَّجتْ بين جَنْبىَّ الجوىٰ ، وجَرتْ
على جَنانِى بِسَجْساجٍ من الوَهَجِ
جيمٌ سَجِيَّتُها غُنْجٌ ، وَيُعْجِبُنى
ما فى مَحَاجِرِها النَّجلاءِ من دَعَجِ
فَجَنِّبِينِى وَجِيبَ الجيمِ ، وَانْبَجِسِى
من فَجْوةِ الجَفْوِ ياجيماً من الفَرَجِ

لَنْ يملِكَ المُتَطَفِّلُونَ إزاءَ ذلكَ إلاَّ أن يَقولُوا : لقد وقعَ « حسن طلب » فى غرامِ فتاةٍ جَديدةٍ يبْدأُ اسمُهَا بحرفِ الجيمْ وَلنْ يردَ على خَواطِرِهم الكليلةِ العليلةِ إلاَّ أسماءُ من قَبِيل : جَميلةَ جِيهانَ

جُورجيتْ جُوزفينْ جُوليتْ.ولَسوْفَ أضحَكُ من هذه الأسماءِ مِلْءَ قلبِى، كما سَأضحكُ من كلِّ التفسيراتِ السابقةِ واللاحِقةِ :

جيمُ حجناءُ وجيمُ جَبَّاءُ وجيمُ بَجْرَاءُ وجيمُ عَجْراءُ وجيمُ جِيميَّهْ
مَنْ دحْرَجَ جيمَ الدَّجِّ على جيمِ الحَجِّ ؟
ومن جعلَ الجيمَ مُفاجَاةً وأهازِيجَ جُزَافيَّهْ ؟

وَقد يقودُنِى الضَّحِكُ إلى شىءٍ من السُّخريةِ فأقولُ فى نفْسى ، ولكنْ بصوتٍ عالٍ : كيفَ لم يَفطِنْ مِنكمْ أحَدٌ أيها المفَسِّرونَ العباقِرةُ إلى أنَّ أعْتَى أمْراضِ اللّغةِ قد أصابَ حرفَ الجِّيم، إصابةً بالغةً فى الصَّميم، بشكلٍ لم يتعرَّضْ لَهُ أىُّ حرفٍ آخرَ من زملائِهِ فى الأبْجدِيَّةِ، فَهو فى مِصْرَ حرفٌ غريبٌ مُسْتضعَفٌ توزَّعَتْ تِركتُهُ الصَّوتِيَّةُ بَيْنَ ال G الإنجليزيَّةِ والدَّالِ الصَّعِيديَّةْ

جِيمٌ من الدَّيْجُورْ
جِيمُ الجنادِبِ فى الجوَّائِبِ ثُمَّ
والجُرَذَانُ أَخْرجَهَا الفُجورُ من الجُحُورِ إلى الحُجُورْ
فَجَسَتْ نواجِذُها على جَذِّ الجذُورْ
جيمٌ من الزِّنْجارِ فى الجِنْزِيرْ

أَمَّا فى العِراق، فقد سَطتْ الكافُ الفارِسيَّةُ على حرفِ الجيمْ .وفى الشَّامِ والخليج وقعَ فريسةً سهلةً لِتَبَلْبُلِ الألسِنَةِ على حدودِ الشِّينِ والياء .أمَّا فى دُوَلِ المغربِ العربىّ فقد أصبحَ فَرنسيًّا أكثَرَ مِمَّا أصبحَ أىُّ شىءٍ آخرْ

لا جُرْمَ فى تِلكَ العُجالَهْ
من جَعْلِ جيمِ العَجْزِ جاحِظةً كجيمِ الفَرْجِ أو جِيمِ الجَّهالَهْ

ثم كيفَ لَمْ تفطِنُوا أيها الأدباءُ الفصحاء إلى أَنَّهُ حتّى فى التراثِ الفصيح لم يُضطَهدْ حرفُ مثلَما اضْطُهِدَتْ الجيمْ. وَإلاَّ فَدُلُّونى أَيها الشعراءُ النَّحارِيرُ على جِيميَّةٍ مُحترَمَةٍ فى الشعر العربىِّ كلِّهِ من « الأَفوه الأَودِىِّ » إلى « الأَفْوهِ الطَّهْطاوِىِّ ».باسْتِثْنَاءِ جيميَّتَيْنِ اثنتينْ. أُولاَهُما جِيميَّةُ « ابنِ الرُّومىِّ »: (أمامَك فَانْظُرْ أَىَّ نَهجَيْكَ تَنْهجُ)،والثانيةُ جيميةُ « ابنِ الفارِضْ » : (لا خيرَ فى الحبِّ إنْ أَبقىٰ على الُمهجِ).فَتَّشوا إنْ شِئتُمْ فى شعرِ « امرىءِ القيسِ » و « الفرزْدَق » و« المتنبِّى » و « أَبى العَلاَء » ولَكُمْ بعد ذلكَ أن تشكُروا لهذهِ الآيةِ أَنَّها أضافتْ إلى تُراثِ العربيَّةِ جيميةً ثالثةً معتَبَرةْ

جِيمى أَنا جيمُ الوَشيجَةْ

ليستْ كجيمِ الجاهليَّةِ فى الحُدُوجِ أو الهوادِجِ

لا ولاَجِيمى كجيمٍ من « جُهَيْنَةَ » و« البراجِمِ »

لا ولا جيمى كـ « جعْفَرَ » أو « خَديجَةْ »

جيمى مُدَمْلَجةُ العَجيزَةِ أو مُزَجَّجةُ الحواجبِ

إنها جيمٌ خَدَلَّجَةٌ بهيجَةْ

جِيمى مُناجاةٌ وهَمْلَجةٌ وجندَلَةٌ

وأبراجٌ مُحْدَرَجَةٌ وَزيجَهْ

ولَعلَّ ما قِيلَ عن الشِّعرِ يَصدُقُ بفَصِّهِ ونصِّهِ على القرآنِ الكريم. فَلِسِرٍّ مَا كرَّمَ القرآنُ حروفاً كثيرةً ليست الجيمُ من بينها. كَرَّمَ الصادَ والقافَ والنونَ،وكذلك الألِفَ والاَّمَ والراءَ.ولكنَّ أحداً لا يعرِفُ على وجهِ اليقينِ لِمَ غَبَنَ الجيمَ حقَّها وهى التى تَرْمِزُ إلى رُكْنٍ إسلامىٍّ ركينٍ:ألاَ وهو الحَجُّ ؟!

جِيمٌ وَمُرْجِئَةٌ وخارِجَةٌ ونَجْمٌ

جيم تجَدِّدُ جِلْدَها جِدًّا وجيم تَسْتجِمُّ

جيمٌ وجُمْجمةٌ وَجَزْمُ

جِيمٌ لَها جَبروتُها : جَلْدٌ وتجريمٌ وَرَجْمُ

جيمٌ وإحجامٌ وحَجْمُ

عَلى أيةِ حالٍ ليست الجيمُ بأقَلَّ من الصادِ والقافِ فى شىءٍ الصادُ مثَلاً تقولُ : الصَّلاةَ ، بينما تذهبُ الجيمُ إلى ما هو أبعدُ من حدودِ العِبادةِ الطَّقْسِيَّةِ فتقولُ : الجهادَ. أماَّ القافُ فتمضِى على الطريقِ نفْسِها مُكَرِّسَةً طاقاتِها لخدْمةِ الطُّقوسِ، فتقولُ القيامَ لكنَّ الجيمَ وَهِىَ التى تُقدِّسُ الإنسانَ وتعشَقُ العدالَةَ لا تُشدِّدُ إلا على الجزاءِ مهما وقعَ بينَها وبينَ الأطرافِ الأُخرى من ضَغينةٍ وجَفَاءٍ

هَل الجيمُ تُجفَىٰ وتجفُو ؟

أَجَلْ كلُّ جيمٍ جثَتْ جِيفةٌ تُجْتَوَى وجُفَاءٌ يَجِفُّ

فكيفَ يُجافِخُ بالجيمِ جِلْفُ ؟

وهل يُستَجادُ من الجيمِ وَجْفُ ؟

أجلْ كلُّ جيمٍ إذا جَشْجَشَتْ

جَلَحَ الجذْبَ جَرْفُ

فكيفَ يجوعُ مع الجيمِ جوفُ ؟

وإذا ما تركْنَا القرآنَ الكريم إلى ميدانِ المعانِى العامَّةِ، أَلْفَينا الحقائِقَ نفْسَها تقريباً. خُذْ مثلاً حرفَ الشِّينِ، إنه يشمِّرُ عن ساعدِ الجدِّ ويقولُ شُيوعِيَّةٌ ، بَينما تَتمسَّكُ الجيمُ برَحابةِ المنهجِ فتقولُ : جَدَلِيَّةٌ. وَهِىَ لا تكتفى بهذاَ القولِ بل تشْرَعُ فى تطبيقِهِ على نفسِها بمُنتَهى الموضوعيَّةِ. فحينَ تجدُ أَنَّ جيمَ الجَلاَّدِ قد بَسَطتْ سلطانَها الطَّاغِى على مَمْلكةِ الأَبْجدِيَّةِ بأَسْرها ترصُدُ لها جيمَ الجماهيرِ وتَجلِسُ على مَقْرُبَةٍ لِترقُبَ الصراعَ وهى تَترنَّمُ قائلةً :

الجيمُ حَنجَرةُ الجماهيرِ التى خَرجَتْ

لإجْلاءِ الدياجِيرِ التى هَجَمتْ
وَوِجدانُ الجماعةِ عند رُجْحانِ المجاعةِ
أينَ جيمُ الجُبْنِ من جيمِ الشَّجاعةِ ؟
أىُّ جيمٍ تستجيرُ من الدُّجى ؟
— جيمُ الحِجا
وبأىِّ جيمٍ يُستَجارُ من الوَجَىٰ ؟
— جِيمِ ارْتجىٰ

ولْنأخُذْ حرفاً آخَرَ غيْرَ الشِّينِ وَلْيكُن الثَّاءَ.تتحدثُ الثاءُ عن الإثمِ.لكنَّ الجيمَ تُصفِّى المعنىٰ من الدَّنَسِ وتُتغِّمُ اللفظَةَ فتقولُ : الجَّريرَةَ.وحينَما تصلُ الثاءُ إلى أقصىٰ عنفْوانِها تقولُ : الثورة.لكنَّ الجيمَ لِأنَّها أكثرُ عاطفيةً ودِفئاً ،وَلأنَّها إنسانيةٌ إلى أَبْعدِ حدٍّ ،تقولُ : الجيشانَ.فالبركانُ قد يثورُ لكنَّه لا يجيشُ وكذلكَ الثَّورْ

الجيمُ الجُعْرانيةُ جَابَهت الجيمَ السِّنجابيةَ
فانْبعَجتْ جيمُ الأَيديُولوجيَّةْ
وتَوجَّسَت الجيمُ الجَّنْياءُ
فما جَدوَىٰ جِيمينْ هُما : جيمُ الشَّجبِ
أو الجيمُ الجِيلاتينِيَّةْ ؟!

هَذا من ناحيةٍ لُغويةٍ بَحْتٍ.أمَّا من الناحيةِ التاريخيَّةِ،فإنَّ الثورةَ التى تَزْعُمُها الثَّاءُ لا تزالُ من وُجْهةِ نَظرِ الجيم حُلماً بعيداً بعيداً

لِجيمٍ من الدَّجْنِ أَنْ تَرجَحِنّْ
وَلِى أَنْ أُجَردَ شَجوِى وأَجْنَحَ بالجيمِ

لى أَنْ أُجنَّ

وأَجْلُوَ هَذا المِجَنّ

نحنُ نعيشُ مازلْنا فى عصرِ الجيم وسيمرُّ وقتٌ طويلٌ طويلٌ قبلَ أن تَنقضِىَ هذهِ المرحلةُ الجيميَّةُ الصَّعْبةُ بَعْدَ أن تكونَ قد وصلَتْ إلى تَمامِ نُضْجِها وأَخذتْ شمْسُها فى الأُفُولْ. وهذا بالضَّبطِ هو ما أدركتْهُ عامَّةُ الشعب ببَصيرتِها الحيَّةِ وَعبَّرتْ عنهُ بصياغَةٍ مجازيَّةٍ رفيعةٍ. تقولُ العامةُ حينَ تَصِفُ بُؤسَ الواقع: « الحالةُ جِيمْ ». وتكمُنُ دِقَّةُ هذا التعبير وشُموليَّتُهُ فى كَوْنِهِ قابلاً للانتقال من وَصْفِ الأحوال السياسيَّةِ والاقتصاديةِ المُتردِّيَةِ. إلى وصفِ الأحوالِ نفْسِها فى مجالِ الثَّقافةِ. فإذا سأَلَكَ سائلٌ عن حال الشِّعرِ الآنَ جازَ لكَ أن تَقتبِسَ تعبيرَ العامَّةِ، فتقولَ: « الحالةُ جِيم »، فذلَك « زيدٌ » أو « عُبيْدٌ » ـ مِمَّنْ لا تزيدُ العَلاقةُ بينَهُ وبينَ الشِّعرِ عن العَلاقةِ بينَ الأُوميكرونْ اليونانيَّةِ أو الدَّبليُو الإنجليزيةِ من جهةٍ، وبينَ الجيمِ العربيةِ من جهةٍ أخْرىٰ ـ هو الذى يَتقلَّدُ الأنواطَ ويغشى المِهْرجَاناتِ وَيُسوِّدُ بَياضَ الصُّحُفِ والمجلاَّتِ ويُبيِّضُ سَوادَ الإذاعَةِ والتلفزيونْ. فَأَىُّ حَيْفٍ وأَىُّ قَرفٍ وأَىُّ رِجْسٍ!

الرجْسُ جاءَ بجيمِهِ السَّمِجَهْ

ليجرِّبَ الإدلاجَ فى أَوْداجِكُمْ

وَيَجُوسَ فى أَحْراجِكُمْ بالأَرْجُلِ اللَّزِجَهْ

فَتجنَّبوهُ وَجاهِدوا عِوَجَهْ

وتجلَّدوا وتشجَّعُوا وتجشَّمُوهُ وواجِهوهُ

لا تَتراجَعُوا دَرجَهْ

لِنَعُدْ إلى الثاءِ كَرَّةً أُخرىٰ، لكىْ نُصفِّقَ لها بصدقٍ وحرارةٍ وقد تفتَّقتْ عَبقريتُها عن مُصْطَلح الأُنثىٰ وكادتْ بهذا الصَّنيعِ المُبْتكرِ أن تسحَبَ البساطَ من تحتِ أقدامِ الجيمِ. غيرَ أنَّ الجيمَ لم تكنْ لِتقِفَ مكتوفةَ اليديْنِ، إنها على الفورِ تقبلُ التحدِّى فتقولُ: الرَّجُلَ. ومنذ تلكَ اللحظةِ لم تصبحْ لِثاءِ

الأنثىٰ قيمة بدونِ جيمِ الرجُلِ، والعكسُ أيضاً صحيحٌ :

سَجتِ الجيمُ سُجُوًا
وَجَبَ المعراجُ فى جَوٍّ من الجيمِ علَيْنا
إنَّ للجيمِ لَجوًّا
دَجَت الجيمُ دُجُوًا
ليسَ ما بينى وبين الجيمِ
إلاّ خَلَجاتٌ جِدُّ جيْماءَ ونَجْوَىٰ
فلماذا أَوْجعتنِي الجيمُ تجريحاً وهَجْوًا ؟!

وَيذكِّرنَا ذلكَ ببقيةِ الحروفِ حينَ تعرِضُ للعَلاقةِ الخاصَّةِ بينَ الأنثىٰ والرَّجُلِ، فالهاءُ لأنها كالثاءِ تعشقُ الثُّنائيَّاتِ ، تَضَعُ تلكَ العلاقَةَ فى تناقضٍ مُباشرٍ مع العقلِ ، فتقولُ : الهوَىٰ. أمَّا العَيْنُ فتهتَمُّ فقطْ بالجانِبِ العُضوىِّ فى الموضوعِ فتقولُ : العِشْقَ. بينما تميلُ الغينُ إلى تصويرِ المُعاناةِ فتقولُ : الغَرامَ. وبموهبةٍ أبجديَّةٍ فذَّةٍ تُمْسِكُ الحاءُ فى حرفيْنِ اثنيْنِ بكلِّ ما أرادَت الحروفُ السابِقةُ أن تشِيرَ إليهِ فى حروفٍ كثيرةٍ. ولكنْ أنَّىٰ للحاءِ بشكْلِها المجوَّفِ العقيمِ أَنْ تُجارِىَ خُصوبة الجيمِ وقد اسْتدَارَ بطنُها كالمرْأةِ الحُبْلىٰ وانْطوَىٰ هُناكَ فى المَرْكزِ، على نُقطةٍ يتيمةٍ كالخليَّةِ الأُولَىٰ للجَّنين الحىِّ ؟! إنَّ حَاءَ الحُبِّ لا تملكُ إلاَّ أن تركَعَ بهيْبةٍ وخُشوعٍ أَمامَ جيمِ الجنونِ. ولأنَّ مُصطَلَحَ الجنونِ لَهُ إحالاتُهُ الرُّوحيَّةُ وظِلالُهُ العذريَّةُ والصُّوفيةُ، فَلم يَفُت الجيمَ أَنْ تنبَّهَ إلى البُعْدِ الحسِّيِّ فى العلاقةِ فهى تقولُ : الجسمَ، ثُم تخصِّصُ أكثرَ فتقولُ : الجَسَدَ، ثم تعودُ لِتُعمِّمَ وتَربِطَ فتقولُ : الجِنْسَ. وبذلكَ فهى لا تتفوَّقُ فقطْ على مَثِيلاتِها من الحروفِ ولكنْ تتفوَّقُ أيضاً على تاريخها الشخْصىِّ ، وتهدِمُ مذاهِبَ وتيَّاراتٍ كثيرةً مُتخلِّفةً حولَ العلاقةِ بينَ المرْأةِ والرجلِ.

الجيمُ جَائِيَةٌ على عَجَلٍ
الجيمُ جاريةٌ بِجيمِ الجِنسِ جَارَ مُجونُ رِجْلَيْها
على إجْرِيَّةِ الرجُلِ
فَجَرىٰ إلى جيمِ الجِماعِ.
الجيمُ تَزْويجٌ إلى أَجَلٍ
الجيمُ زَرْجنَةُ الجميلةِ وهى تَجفِلُ عن مُضاجِعِها
اسْتجابةُ جارةٍ للجَّارِ
بَرْجَسَةٌ جَنُوبِيُّ الجِّدارِ وجَنْدَلِ الأحجارِ
هَرْجٌ بين جيم المَرْجِ والجبلِ
الجيمُ زَمْجَرةُ النجيعِ وبَهجَةُ الجَذِلِ

خُلاصةُ الأمرِ أن الجيمَ ليستْ مجرَّدَ حرفٍ مَا فى أبجديةٍ مَا. بل هِى أبجديةٌ قائمةٌ بذاتِها. إنها سِرُّ الوجودِ وكمالُهُ الشخصىُّ، ذلكَ أن الوجودَ جيمىٌّ بطبعِهِ فهيهاتَ لشىءٍ أو لكائنٍ أو لشخصٍ بِغيرِ فضلِ الجيمِ أن يُوجدَ. فلْتخضَعوا إذنْ لِقانُونِ الجيم : لاَ تقُولوا الكيْنونَةَ بَل الوجودَ. ولا البكاءَ بَل النَّشيجَ، ولا أَتىٰ بل جَاءَ، ولا يَعْدو بل يَجْرى، ولا حسناً بل جَميلاً، ذلك أن كلَّ عبارةٍ، بلْ كلَّ كلمةٍ، بل كلَّ حرفٍ لا يُفلِتُ مهما حاول من صِبْغةٍ جيميةٍ كامنةٍ، ولكَىْ تُصدِّقوني تأمَّلوا جيمَ البياض، وتذوَّقُوا جيمَ النَّبيذ، واسْتنشِقُوا جيمَ الهَواء، وانعَمُوا بجيمِ الحرِّية واستشْرفُوا جيمَ المُطْلَقْ فهاهُنا تكْمنُ عبقريةُ الجيمِ الحقَّ التى تحتاجُ بدورِهَا إلى عبقريةِ واحدٍ من فحالَةِ الشُّعراءِ :

لِيسَ للجيمِ من مُجْهةٍ غيرِ مهْجَتِها
كىْ تُناجِزَ من يرتجِى شجَّ جَبْهتِها

إنَّما تسْتجيرُ بإجَّانَةٍ من أجاجينِها

حيثُ تجترُّ أوْجاعَها

ليس من مَنْجمٍ تحتَ جِلدَتِها

أو جرابٍ لتجلِبَ جيماتِها من جهنَّامِهِ

ليسَ أجْدرَ منِّى بتعْجيلِ نَجدتِها

جاعلاً جَرْسَها جِنْسَها

مُوجِداً لهجةً للأباجِيرِ من طَنْجِ لَهْجتِها

فأنا جِذْلُها

أنا جِدِّيُّها وابْنُ بَجْدَتِها

أَجَلْ تحتاجُ الجيمُ إلى عَبقريَّةِ شاعرٍ فَحْلٍ وأنا لاَ يَفصِلُنى عَن « المتنبىِّ » إلا أحدَ عَشَرَ قَرناً وجيلٌ من النُّقَّادِ الجَّها بِذةٍ وَراوِيَةٌ أخضرُ الذاكِرةِ إذْ ما الَّذى كانَ يَستطيعُهُ « المتنبىِّ »إنْ أرادَ يوماً أن يَتجيَّمَ سِوى شىءٍ شبيهٍ بما قلتُهُ أنَا فى لَحظةٍ سابقة غَيْرِ جيميَّةٍ :

شَآبيبُ عَينيْكَ مَنْ هَاجَها ؟ كَأنَّ من الوَبْلِ أفْواجَها !

أَمِنْ رسْمِ دارٍ ومن مَنزِلٍ وَعِيسٍ تذكَّرْتَ أَحْداجَها ؟

أَمن غادةٍ تَمَّ هِنْدامُها فَباهَىْ زَبرْجَدُهَا عاجَها ؟

بِتاجٍ من الحسْنِ قد زُيِّنَتْ فزانَتْ - ومازَانَها - تاجَها

فَوالَّلهِ لا بلْ فمِنْ رَجْفةٍ تَروحُ وتَرجِعُ أدْراجَها

كَأنَّ الضلُوعَ بها زُلْزِلَتْ كأنَّ السَّماءَ وأبراجَها !

ولأنَّ أطماعي كأجْياميِ لاَ حَدَّ لها ، فإنني لنْ أرضَىٰ بأقلَّ مِن أنْ يعْمِدَ كلُّ من كانَ اسْمُهُ خالياً من حرفِ الجيمِ إلى تَجْييمِ اسمِهِ، لِيُصبحَ « عليٌّ » جَليّاً ، وَيصبحَ « كمالٌ » جَمالاً . أمَّا مَنْ كانَ اسمُهُ مُزْداناً بحرفِ الجيم مِثْلَ « نجيبٍ » و« جابرٍ » و« جِرْجسَ » و« وَجيهٍ » و« ماجدٍ »، فَيعمِدُ إلى أن يجعَلَ بَقيَّةَ الحروفِ كلِّها أجْياماً، فَيحْدُثُ لأولِ مرةٍ في تاريخِ اللُّغاتِ أنْ تتوحَّدَ الأسماءُ بينما تتمايَزُ المُسَمَّياتُ. ولأني أيضاً لا جُمْهورَ لي، فلَنْ أرْضَىٰ بأقلَّ مِنْ أنْ أُظِلَّ بعباءَتي أَرْبعينَ شاعِراً، لِكلِّ شاعرٍ منهم أرْبعونَ مُريداً، لكلِّ مريدٍ رَايةٌ وجماعةٌ فيجتمِعَ لي بذلكَ ملأٌ عظيمٌ أقرأُ عليهِمْ قِصَّةً طريفةً جِيميَّةَ القافِيَةِ أُوجِزُها لَكم هُنا في كلمةٍ بعُنوانِ :

« الجيم تجنح »*

* هذا النص هو الجزء الثاني من ديوان « آية جيم » الذي سيصدر قريبا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

حرقة الأشواق لا تشيخ

فصل من رواية « كفر سيدى سالم »



●فى الشهر الماضى ، صباح اليوم الثالث عشر كانت ذكرى كاتبنا الراحل « **عبد الحكيم قاسم** » كان قد ترك لنا خمس روايات منشورة : « **أيام الانسان السبعة** » ، « **محاولة للخروج** » ، و« **قدر الغرف المقبضة** » ، و« **المهدى** » و« **طرف من خبر الآخرة** » ، وخمس مجموعات قصصية هى « **الأخت لأب** » ، و« **الظنون والرؤى** » و« **الأشواق والأسى** » ، و« **الهجرة إلى غير المألوف** » و« **ديوان الملحقات** » . وهذه الأخيرة نشرت بعد وداعه المفاجىء لنا . ومسرحية وحيدة هى : « **ليل وفانوس ورجال** » .. ثم هذه الرواية « **كفر سيدى سالم** » التى لم تكتمل فصولها ، مثلما لم تكتمل فصول العطاء فى حياته الأدبية ، وربما اكتشفنا أن خير اسم لها هو « **كفرى سيدى قاسم** » .

بدأ **عبد الحكيم** » حياته الأدبية بروايته « **أيام الإنسان السبعة** » عام ١٩٦٨ وأعطى عبر ثلاثة وعشرين عاما اثنى عشر عملا أدبيا ناضجا ، احتفت بها حياتنا الثقافية . وليس مهما فى النهاية ماعشناه من سنوات ، أو من فقر وغنى ماديين . فبعد النهاية لجسده الحى ، يبقى ماأعطاه « **عبد الحكيم** » من روحه وعقله ونفسه ، لكل الناس ، فهذا العطاء هو أسخى عطاء يجود به إنسان ، دونه عطاء المال ، والعمل اليومى ، والحياة الأسرية ، عطاء تتواصل به العقول والمشاعر ، ويكاد يعلو على عطاء الاستشهاد ، بل هو أروع استشهاد ، يدفع الكاتب ، من أجله ، كل نبضة فى روحه ، كل يوم ، ليرقى إلى درجته الأعلى دائما ، وذلك هو عطاء الصديقين عند الناس .

ولعبد الحكيم قصة معاناة ، مع الحياة ، والإبداع ، جديرة حقا بتوقف النقد عندها وقفات طويلة لم يحظ بها فى حياته ، ويستحقها منا بعد رحيله ، بل نحن الذين نحتاج إليها فى سنوات قادمة ، لكننا لا نملك الآن سوى تكريمه فى ذكراه الأولى بنشر هذا الفصل ، من روايته التى لم تكتمل « **كفرسيدى سالم** » ، بل« **كفر سيدى قاسم** » على صفحات « **إبداع** » ، مترقبين مع كافة القراء صدور أعماله الكاملة عن هيئة الكتاب ، مع معرض الكتاب ، هذا العام .

« التحـــرير »



القلة القناوية البيضاء فى الشباك تقف فى حفنة ماء فى طبق من الزنك محلّ الحواف بوردات زرقاء فى أكمام مصفرة . قلة رشيقة طويلة الرقبة صغيرة الكرش لها أذنان وحلقتان فى الأذنين والماء ينز منها على جوانبها لا يخبو لألاؤه . رفعت « صبر » غطاء القلة النحاس الأصفر . شربت .كركرة الماء من القلة فى ذلك الصمت الظهرى المشحون بالعداء ، ودودة مفرحة . شربت لا ينقص الماء إلا بمقدار حسواتها المتفرقات فى النهار . كأنما هذه القلة شاهد وحدتها تحصى عليها ساعات يومها .

كبت من القلة ماءً ملء حفانها . لذت لها ثلوجته . كبته فى صدرها طلبا للطراوة . أغمضت عينيها على نعمة الماء تسيل على صدرها وبطنها . تتأمل يدها المبلولة . أحبّت نحولها وبياضها ولون حنائها وهسهسة أساورها . أحبّت نفسها وحزنت . من الشباك ترمق الأفق المكفهر بالغبار والبهر . وقبة الشيخ شائهة الهلال منبعجة مائلة كأنها قثاءة فات نضجها تكاد الشمس أن تفجرها . وتوتة المصيلحى متربة الأوراق ساكنة الفروع . والباحة فيها المعزى والناس والكلاب . شواهد رابضة محملقة لا يلحقها التغيُّر .

هذا الكفر يجثم على روحها كالقبر . الناس كالجيف . ملقون ها هنا وهنا فى الباحة حول المقلم . متعبون جائعون ينظرون فى فتور . يضحكون مثل ضحكات الحمير الميتة . تتعلق أبصارهم بالرائح والغادى كشباك العنكبوت متى يستأدونه السلام ، ثم يردون عليه السلام . ليس مثلهم فى الدنيا . ينسلون من الحارات إلى الباحة تحت هذه الشمس فى عبق التراب . يمشون متباطئين . يتلكئون فى النواحى . يطيلون الإطراق ويتكلمون فى ريث خانق كلمات منتنة .

لم تكن عشرته لها حراما . لقد وهبته نفسها على يد شاهدين عدلينْ ، الشيخ مصيلحى وشوربجى الخفير ،

فليقيئوا دما أو تشتعل فى دورهم الحرائق حتى يسرعوا السير ولا ينظرون حواليهم فى خبث . فليأخذهم الطاعون فإنها تكرههم إلى الجنون . تكرههم إلى الجنون ، إلى العراك الذى لا يهدأ حتى تبرد أطرافها فتؤوب إلى هنا . إلى غرفتها العلوية ، تخنقها الوحدة وهذا الصمت الظهرى القائظ .

قعدت مهدودة على الفرشة المجدولة من قصاقيص قماش قديمه . تسند مرفقها على ركبتها وتريح رأسها على كفها . تتنهد من قلب مكلوم . تمشى بسبابتها على جدائل القماش فى الفرشة تتبعها حتى تضيع منها . ضاعت البهجة والألوان من التراب والزمن وكثرة الغسيل . ضحكت ضحكا فيه غنة البكاء . يهتز جسمها من النشيج والمسرة . فإن الرجل النساج صاحب النول فى المحلة كان أخبث الرجال .

نوله كبير يزحم دكانه . يجلس إليه مديراً ظهره للدنيا . فإذا ما جاءه زبون استدار على كرسيه ناحيته يكلمه ويقضى له حاجته . ويومها ضحك لصبر عن سنة ذهبية . نحيل عليه جلباب من حرير المقطع لها ياقة بفتحة طويلة تكاد تدرك سرته تقفلها أزرار من الصدف إلى منتصف الصدر حيث يبدو الصدار القطن المخطط بالذهبى والأبيض . قال الرجل لصبر :

ــ يا شابة انصتى لى أقول لك .. !

علمها الرجل ألا تجمع القصاقيص تصلها ببعضها وتصنع منها الكرات كيفما اتفق .. لا .. ينبغى عليها أن تصنّف القصاقيص حيث اللون ونوع القماش .. وهكذا تكون الكرات ، ويكون بوسع النساج أن يتفنن فى صنع الفرشة راسما عليها المربعات أو الخطوط المتباينة فى اللون واللمعة .

وكان هو يتكلم يخبطها على ذراعها . ثم يريح يده على سمّانة الذراع . ثم يدع الكف الطويلة الأصابع تحيط بطراوة لحم الساعة تحت كم الجلباب الحرير الأسود . وصبر ضحكت كركعت ومدت كفها تبسطه على دفء كفه تخلصه من ساعدها برفق وتعيده إلى ركبة الرجل بموده وتشهق سعيدة :

ــ والله إن كلامك كالسكر .

ويغمض الرجل عينيه من نشوته ويهز رأسه ويفرك كفيه فى حجره :

ــ محاسن الكلام لمحاسن الناس يا ست صبر .. إنت نواره .. !

وهى لفّت فرشتها تحت إبطها ومشت .

وفى الليلة الثانية كان الموعد . منكفئة يخنقها البكاء حتى ما تستطيع أن تتنفس . مدت يدها تحت السرير تناولت سلة خياطتها . أخرجت القماش والمقص . قاست من طرف سبابتها على امتداد ذراعها حتى أرنبة أنفها . فرشت القماش أمامها . سوته . قاست بالشبر والفتر . حددت بالعلامات . طوت الأطراف على الأطراف وبدأت تقص . دموعها تتحدر تسقط صانعة دوائر صغيرة مبلولة على القماش . ثم تنخرط فى بكاء مرير يهتز له جسمها كله .

إنه للنساء الوحيدات خلق البكاء ، حينما تصمت من حولهن الدنيا وينقطع الأمل فى أن يطرق الباب زائر حبيب . وللنساء الوحيدات سودت الصحائف على هذا الدهر بالبكائيات . تغنى صبر لوعة قلبها :

برج الحمام انهد من راسه
يُتمِتْ عياله وتْفَرَّقِتْ ناسه



وتبكى صبر الوحيدة التى شحبت وهرمت وتهدل اكتناز خدودها .

مـا هـان عـلى ربـه
يـا خـد الـدوا والختم من عنـده
مـا هـان عـلى سيـده
يـاخد الكتـاب والشرع من إيـده

تنهدت وكفاها تجريان على القماش بحثا عن المقص . تنهدت واكبت على عملها خلاصا من الحزن .

قصت من القماش البدن الخلفى . خلت البدن الأمامى اطول قليلا . ها هنا سوف يتكوّر صدر البنية حاسرا الثوب عن ساقيها فوجب أن يرخى له فى الطول حتى يكون سابغاً . قصت من القماش سمكتى الجنبين . قصت الكمين . قصت الصدارة . قالت فى نفسها إنها ستضع عليه اشرطة حمراء فالبنيّة حلوة .

وإذا صور الثوب المقصوص المفروش صورة عسل ابنة احمد الديب ضحكت صبر لنفسها . ضحكة مبلولة بدموعها الجارية فى اخاديد وجنتيها . تخبط بكفها على القماش تسوّى النتوءات وتلم الأطراف . ثم يتهيأ لها أن وجه عسل مرسوم على الفرشة كأنها ترتدى الثوب وتتمدد مطمئنة بين صبر . ثم يسمع للبنت ضحكها فرحا بردائها . تقول مكلمة صبر :

ــ حلو .. حلو يا عمة !

تتأمل صبر يديها :

ــ عمل يدىَ .. عمل يدىْ عمتك صبر يا عسل .. !

وتهتف البنت .

ــ حلوة يداك .. حلو عملك .. !

وتضحك صبر الوحيدة والدموع على زاويتى فمها ويداها تتحسسان القماش عمياءين مرتجفتين ، كأنما تبحثان عن سخونة صدره الغزير الشعر . تبتسم لها عسل وتسألها ملفوفة كلمات سؤالها فى الحنيَّة :

ــ كان يحبك يا عمه .. عم حسن أبو إبراهيم .. !

تنهدت صبر . غابت .. والشهقات يرتج لها الجسم مايزال . تقول كأنما هى تحلم

ــ لو أن أصبعه انجرح .. أحطه تحت نهدى .. يطيب .. !

يتلون وجه البنت دهشة وخجلا . تشهق وتقول فى جراءة .

ــ أه ياعمه .. ما أملى الرجال ..!

وتضحك صبر ملء فمها . تضحك حتى يرن الضحك فى رأسها المصدوع ، تسكن مخافة أن يهجم عليها الصداع وتتحدث مخافتة :

ــ الرجال حلاوة هذه الدنيا .. ولا تعرف المرأة هذه الحلاوة إلا إذا كانت كل طلعة قمر عروساً مجلوة ، تبيض لها الغرفة ويزوق السرير . عليه تجلس خافقه منتظرة أن ينفتح الباب ويدخل رجلها عالى الكتفين سابغ العباءة وجهه كا لقمر تحت تقية رأسه الصوفية الحمراء .. !

غاب وجه عسل عن الثوب الممدد على الفرشه وصبر لم تأبه . إنها غابت عما حولها . تدور عيناها تتأملان بياض غرفتها وذلك الإطار من الورود الدائر حول السرير . ماش على الحائط حتى يقطعه الشباك . ثم يعود ماشيا على قمم مساند الكنبة حتى الباب الكائن قبال الشباك فى الناحية الشرقية وبعد الباب يدور يقطعه مرة أخرى الشباك البحرى . الورود تشحب ويعلوها التراب وكأنها تراه

واقفا ـ الأسطى المبيّض ـ نحيلا محدودب الكتفين ينظر الشحوب والتراب ويحزن .

وهو رجل ما كان يحزنه أكثر من سفة تراب تقع على حائط بيّضة حتى جعله ناصعا كنوارة أو جناح حمامة . عندئذ كان يصمت ، تتعذب ملامح وجهه ثم يبدأ عمله من جديد ، منكباً على المساحة التى قبالته ، يطارد تائما دفينا من الوساخة حتى ما يعرف الواحد من الفرشاة والدلو يكون اللون أم من صفاء نفسه . كانت تقف وراءه حاملة كوبة الشاى لا تشبع من تأمل عمله . كذلك كانت وقفتها وراءه يوم رأته للمرة الأولى فى القرية الكبيرة واقفا فى الشارع حيال جدار . كانت تظل ساكنة حتى ينتبه لها يلتفت مبتسما ويأخذ كوبة الشاى شاكرا . كذلك التفت لها يوم وقفت ترقبه يبيض جدارا فى الشارع فى القرية الكبيرة حتى تنبه لها التفت مبتسما محييا . وهى التى كانت ينبغى أن تحيّى لأنها القادمة عليه :

ـ بخير يا ست .. !

كانت لا ترى من الدنيا غير صفاء بياض الحائط قالت كالغائبة :

ـ شغلك زين يا شاب .. !

تأمل الرجل شغله صامتا ثم تنهد قائلا :

ـ عين طاهرة .. لا ترى العيبة .. !

هزت صبر رأسها وتكلمت كأنها تغنّى :

ـ يشوف القلب حلاوة شغلك .. لو كانت العين عميا .. يا شاب !

ـ تكرمى يا ست .. !

قالت وهى تبدل رجلها ، تطوى ساعدها الأيسر على بطنها ، تركن مرفقها الأيمن على قبضتها اليسرى وتريح ذقنها على كف يمناها :

ـ شحب بياض غرفتى يا شاب .. ضاقت الغرفة .. اخاف على زهوة روحى من كلاحة الحيطان يا شاب .. !

ـ تخدمك عينى ويدى وقلبى يا ست .. لو صبرت علىَّ ثلاث جمع .. آت بإذن الله .. ! وبعد أن بيض الأسطى غرفة صبر العلوية أخرج من خرج عدتهحقا به جوهر ازرق مسحوق . أخذ منه وأذاب فى إناء يشبه الكوز . الصبغة فيها نعومة الحرير وفيها صدقه . أخرج الأسطى إناءً عجيبا مفرطح القاعدة ملموم من أعلاه ومركب عل فوهته الدقيقة ماسورة لطيفة . ملأ الأسطى الأناء العجيب بالمحلول الأزرق . حمله إلى فمه قبض على الماسورة بين أسنانه حتى كان بوسعه أن يحمل الإناء ويحرر يديه . وبيديه تناول شريحة طويلة من ورق غليظ مليئة بالثقوب . تقدم الأسطى إلى الحائط يحمل الإناء بين أسنانه والورقة بين يديه .. حريصا حتى إن صبر تصورت أنه لو وقع خطأ لا نشق قلبه ومات .

فرد الورقة على الحائط . نفخ فى ماسورته فانبثق منها على الورقة نثار أزرق . غاب كذلك وهنا تم كف . صبر مقطوعة الأنفاس واقفة القلب ليس فى جسدها نامة . وبرفق شال الرجل الورقة من على الجدار وعلى الجدار بقى شريط من وردات زرق . عندئذمرضتصبر إذ ارتج جسدها من فرحة لم تجربها فى حضن رجل كان أو يكون . وإذ دار الشريط حول الجدار وقف الأسطى ينظر ، ذراعاه متدليان يكاد ينهار من كثرة تعبه . لقد كان وتم البياض كأبهى ما يكون البياض وبلغت المهمة اجلها .

عرفت صبر حيرة عينيه يبحث عن عدة شغله . عرفت صبر رغبة قلبه فى أن يئوب . عرفت صبر الساعة . تأملت بهاء ، غرفتها . إذا يكون ذلك الاكتمال وينعقد ذلك البهاء

فإنها هى ، هى بذاتها ساعة الإياب . وقتان مختلطان فى وقت آخر . عجز القلب عن أن يقول ، أبَّان البهجة وأبَّان النقص الموجع . سلَّم الأسطى عليها بيد ضخمة جلفة خشنة من الصنعة . سمعت نزوله من على السلم . نزول من لم يألف سلم دارها ومن الشباك رأته فى باحة المقام ينحرف جنب دار إبراهيم أبو حسين مغادرا الكفر . جلست تتأمل غرفتها ودموعها تسح دافئة .

كانت قبل قدوم الأسطى قد أخلت له الغرفة . وهو وقف وسطها يتأمل الجدران قشطـالبياض القديم ورمم بالطين ما نجم عن ذلك من ثقوب . يعمل بيدين هادئتين عارفتين والواحد يرى فى عينيه ما سيكون عليه الأمر بعد تمام الشغل . وجه أهلكت فيه الكيوف الأسنان وأذبلت العينين وأهرمت الملامح ، لكن الوسامة تزينه ورقة وتذلل تفتح فى القلب صناديق ، ربما كانت تمضى مع القلب إلى الفناء مغلقة على كنوزها . وتسمع صبر للأسطى النحيل كأنما بقيت ثيابه على جريدة :

ـــ الصنايعى يا ست لا يخفى العيوب .. إنما هو رجل موكول بإبداء المحاسن .. !

وتقول صبر شاردة :

ـــ آه .. !

والأسطى يمتص آخر نفس من عقب سيجارته يسحقها بأصبعه فى الأرض ثم يواصل حديثه هامسا مفضيا :

ـــ والشيء بين يدى الصانع يا ست .. مشتاق قوَّال جوَّاد بأسراره .. وقلب الصانع سميع وعارف وله سكك إلى رموز الأسرار .. ويده كذلك مرهفة .. إنها تزيل النتوء وتمسح على الخشونة وتقضى على الكآبة ببهجة الألوان المناسبة .. ! يرفعُ الأسطى وجهه إلى صبر . على الوجه عذاب طفل قال ويخشى أن يكون أخطأ فاستحق العقاب . فى العينين عشم وعلى الشفتين ابتسامة مترددة .

وصبر تتنفس تنفس السليم . الجسم مشتاق لأن يودع « يدى صانع » وهو إذن القوال الجواد بأسراره . تود لو تعطى نفسها له عارية الراس حافية فى قميصها الخفيف . تجلس أمامه مغمضة غير خائفة ولا مذلولة . يداه تسوى كحلتها . تسوى قصتها على جبينها وتعصب لها المنديل . ثم تفتح عينيها تكافىء حدة ملامح وجهه بالضحك المسرور . تفرح أن تكون كل ساعة عروسا مزوقة . وهو المعلم العارف اليد الودود الوجه الذى لم يجرب قلبه شراسة الترجل . إذْ ذاك تضم نحول ضلوعه إلى ثراء صدرها . تسقيه شآبيب جسمها الحنان . لكن صبر لم تفعل والأسطى مضى غيَّبه الزقاق ليمضى فى ظلال الحيطان مغادراً الكفر . تسح دموع صبر دافئة .

إن أبأس نقص الأنثى أنها تؤخذ ولا تأخذ . بذلك تبقى فرحتها رهينة وله منتظره . وعليه فإنها لا تصفو أبداً تكون مخلوطة بالقهر . ومن ثم يكون عنصرها الإحن ويبقى فى القلب بعدها الغل والقساوة . أين كمال المتعة فى وقت حلية صدره الغلب والجلافة . واهاً لرجال يغضون الابصار خجلا . الصدور مطوية على صناديق المحبة وفى الوجوه العذاب بالغرام وهم لا يقولون . يجدون الرغبة ولا يطاوعون عدوان الرغبة . يبقون ساكنين منتظرين أن يؤخذوا . عند ذلك تكون سكرة الحب مبرأة من المرض . وتبكى صبر دموعا كالأنهار .

الثوب ممدد على الفرشة من غير وجه عسل الوسيم . وصبر مغلولة . كانت تبادئه بالنكد . ترد عليه تحية المساء فى اقتضاب وأنفه من تحت عينين مغمضتين . تلقى بذراعها إلى الخلف ، ذيل قميصها البمبى بين

أصابع يدها الأخرى ، ترفع ذيلها وتمضى تسبقه داخلة الغرفة مولية إياه ظهرها متثنية فى غضب ممتلئة بوشيش أنفاسه فى صدره من جهد طلوع السلم وهو يلهث ممسيا عليها . كان قلبها ممتلىء لهفة وحنانا حتى لتكاد ترمى نفسها على قدميه وتبكى فإن جسدها يتضور شوقا إليه . لكنها كانت مغلولة ، مسمومة بحرد يتقطع منه قلبها وهى لا تعرف كيف ومم ولماذا ؟

يكوّم حسين أبو إبراهيم عباءته ويضعها إلى جواره على الكنبة ويرتكن عليها . يرمق صبر بعينيه الغائرتين تحت حاجبين كثيفين . جسمه المكين يترجج مقبلا راجعا ومن قلبه يزوم :

ـــ هيه .. هيه .. !

غضبه يتأجج رويداً رويداً كأنما ينفخ فيه بآهاته الكظيمة . وهى تدور فى الغرفة ، تخطر . تتثنى . تعرض جسمها الحلو للفحات غضبه . هذا الجسم غضبه ورضاه ، مسرته وسخطه ،جنونه وكراهيته القاتلة .

تخبط فى المواعين والأشياء وتبرطم بالشتائم . تشتم نكد حظها وانتظارها له فى الليل وحيدة . يتلكأ حتى يواتيها . تتنقل النجوم فى ابراجها وهى قاعدة على السطح قدام غرفتها تنتظره . أين كان ؟

ربما غسلت البقرة التى يقتنيها فى داره نفسها وتزينت له . ربما . فنحن فى نوبة الماء وترعة الباشا مطمومة ، وما من بهيمة فى الكفر إلا واستحمت . ربما قشرت عن نفسها قذارتها وتعرضت له فتنته فتأخر على صبر . فليعد من حيث جاء . فإنه كان سيكسر خاطر امرأة فلتكن صبر التى لا عمل لها فى الدنيا إلا انتظار مواعيده .

توثق الحروف وتضع الفواصل بين الكلمات . ثم تلونها بالغنج والدلال . تدور فى الغرفة وترقبهُ . ملهوفة عليه . طفلها الجالس يتعذب على الكنبة . تلقى بكتفيها إلى الوراء . ثدياها هناك فى قلبه وردفاها . تعوف . لكن قلبها يكاد يتوقف اللهفة وهى ترقب غضبه . ينفث دخانا كثيفا . وقد كان . صرخ بها صرخة مروعة كظيمة قاطعة كساطور الجزارة ويداه العظيمتان متجهتان نحوها ككلّابتى حديد يوشكان أن يمزقاها . تتراجع خائفة .

حينئذ كان جسدها يذوب تحنانا وغراما . كانت تبكى حينئذ وتنهمر دموعها كالنهر . تتكوم عند قدميه على الأرض تنشج . هى تعيسه وحيدة ليس لها غيره وهو يعذبها . يتركها فى انتظاره وحيدة تبكى حتى يرتجف جسمها . ألا يعرف ضعف قلبها ومرض جسمها ؟ يرمقها بعينيه الوحشيتين كما يرمق الثعبان حيوانا يداوره . لا يصدقها . لكنها لا يئودها أن تستأنس غلظته . تظل تبكى له فهى تحبه أشواكه لا تؤذيها . تظل تبكى له حتى يسوب . يمسك بها من ساعديها يرفعها إلى جواره على الكنبة وهى تلصق به ساخنة الجسد من البكاء وهو ساخن الجسم من الغضب .

ينمو الحنان بالدفء . يقول لها أن تكون عاقلة فهو يحبها دون غيرها . وهى تشكو عذاب امرأة تنتظر تسمم روحها الغيرة والشكوك . لا تزال تذكر ولا تزال تحب الرجال حينما ينصتون متجهمين ويتكلمون جادين جالسين متحلقين مشتملين العباءات أو شملات الصوف . وقبالة الكنبة كان السرير قائما مزوقا طرى المراتب . مد حسين أبو إبراهيم يده خفض الضوء فى المصباح اللامع الزجاجة . عند هذا المدمن التذكر باغتت روح صبر ضحكة ارتج لها جسمها .

مدت يدها فى سلة خياطتها أخرجت حزمة من شرائط ملونة تضعها على القماش المفرود أمامها الواحد بعد الواحد . تختبر تناسب لون القماش مع لون الشريط . تهز راسها مسرورة . تقول كأنها تغنى :

ــ تزينين الهدم يا عسل .. !

وعاد وجه عسل يبتسم فى لهفة طفلية :

ــ ما رأت العين أحلى منك يا عمة .. !

أمسكت صبر عقد العقيق فى صدرها وضحكت مسرورة . تغرق فى الضحك وتميل وهى جد محاذرة أن تهزها القهقهة فتثير صداع رأسها. ثم قالت للوجه المرسوم وهى تحاوره :

ــ لكننى هرمت يا عسل .. !

ــ هرمت .. ؟

واصفر الوجه المرسوم من الفجيعة وتحركت الشفتان بالكلمات :

ــ هرمت .. ؟ أيهرم العقيق .. ؟ حلقان الذهب .. ؟ السمكة الذهبية على منديلك الزهرى لها عين ياقوتة تنظر كأنما توشك أن تقول .. ؟ لم تر عينى أحلى منك .. ما احلاك يا عمة وأبهى زينتك .. !

واغرقت صبر مرة أخرى فى الضحك . تذوب قطرة سرورها فى مرارة مرض يشمل الجسم والروح . تكف متصنعة على جسم معلول لا تريد أن تقدم على حركة تؤرق سلامه حتى تستريح فى قعدتها وتسيل دموعها حسرة . ترمق وجه عسل المرسوم رسما حافلاً بالإشفاق عليها ويدها ماتزال ممسكة بعقد العقيق :

ــ أحب ما عندى إلى قلبى هذا العقد يا عسل .. !

يومها نظرت أم صبر إليها طويلا . تتأمل ملامح الوجه وملامح الجسد . وصبر تقرأ الفرحة سطوراً على جبين الأم . مرآة مسحورة تبدى لصبر من نفسها جمالا لم تعرف قبل أنه لها . شهقت مبهورة :

ــ قولى يا أم .. لا تسكتى .. يطير قلبى من صدرى كالعصفور إن لم تقولى .. !

تنهدت الأم طويلا وقالت هامسة :

ــ ما أحلاك يا بنية .. ما احلاك .. !

ضحكت صبر مغمضة عينيها على فرحتها لتبقى ساكنة جسمها لا تغادره . الآن عرفت السر . ذلك الذى يينع فى جسمها منذ مدة ، ينتشر ويورق . أحست نبضه وحاولت أن تحل رموز همساته الغامضة ، خفق قلبها واحتار . الآن تعرف . تسمع همس عقيق أمها . تفتح عينيها . الأم تخلع عقدها وتقلدها إياه حاكية :

ــ هذا العقد لك يا بنية .. لا تفرطى فيه .. سينوِّر بنوره نحرك .. جيدك وصدرك .. ويزيد حسنك .. !

لا لا يصدق الناس أنها كانت مرة صبية صغيرة . حتى الذين رأوا صباها ، وهم فى الكفر كثير . يبدون وكأنهم نسوا ، أوان التذكر يثقلهم . يخنقون فرحة قلبها بعيونهم المفعمة تعبا وقرفا . تسمع شهقة عسل . الوجه الوسيم يكاد ينطق فوق رسم القماش :

ــ أنا أصدقك يا عمة .. وكأنك بعد ما تزالين الصبية الحلوة .. !

تقبل صبر على وجه عسل . تكلمه وتشرح له القضية . تخبط براحتى كفيها على القماش . ثم تركز سبابتيها الملتفتين عموديتين متجاورتين وهى تحلف مؤكدة :

ــ يومها وقف الكفر على قدم واحدة .. يوم طلعتى بالجرة إلى ترعة الباشا اجلب الماء وانا لابسة العقيق .. أخطر كعروس فى جلوه .. !

وجه عسل يرتجف شوقا وتهمس :

ــ كأنى أرى ذلك الآن أمامى يا عمة .. !

وتواصل صبر حكايتها :

ــ جاءنى من شباب الكفر كل من فى سن الزواج .. خبطوا على بابى وكلموا ابى وابى شاور أمى وأمى سألتنى .. قلت لها يا أم .. افشى لك سر قلبى ولا تلومينى قالت .. لا .. قلت لها يا أم .. قلبى رمانى على المحسوب .. قالت أمى .. المحسوب يا بنتى لا يعيبه شىء .. لكن .. !

والأمر فى محسوب الأخضرانى انه كان بقية أسرة حصدها الموت وتركه وحده فى دار وأرض وجسم معتل ووجه شاحب مخضر . رجل طويل نحيل عريض الكتفين متداعى البنية . لكنه نظيف طيب الريح له على ذقنه وشمه صغيرة ساحرة والطائران أعلى صدغيه عند منتهى حاجبيه صغيران داكنا الخضرة . له وجه بسام وابتسامته تكشف عن اسنان سوية مفلجة .. كفاه كان يخضبها بالحناء طلباً لروقان النفس التى تثقل عليها العلة . وكان ماهرا فى شغل الإبرة . لا يرى إلا عاكفا على شىء يتمه ، تقية أو صدار أو شملة . والرجل لم يكن يغشى مجلس الرجال تحت التوتة كثيراً . وإن جلس إلى الرجال مرة بقى صامتا مبتسما عاكفا على شغل يده . ثم فجأة يقوم . ينفض ثوبه مطرح جلوسه على الأرض ويمضى .

يمضى ينشد الهواء ، فالباحة حول المقام تثقل على روحه . وهو يقول فى نفسه ، إذا كان القلب فى واد والناس فى واد آخر فما جدوى أن تجلس إليهم تثقلهم وتضيق بهم . يمضى إلى ترعة الباشا ويجلس تحت شجرة السنط ناظراً إلى الأفق منتظرا النسائم الآتية من البعد . وكانت الناس تقول إنه إنما يقعد للبنات . وأن راحة قلبه كانت فى احاديثهن . وإن حديث الرجال كان يثقله . وإلا فما اعتياده الجلوس تحت شجرة السنط وهى فى طريق بنات الكفر إلى الموردة .

إنه على كل حال كان على عادته جالسا هناك حينما اقبلت البنت صبر تحمل جرتها ذاهبة تجلب الماء من ترعة الباشا . قبالته دارت والجرة على رأسها تسندها بكفها اليسرى ويمفاها ناحية المحسوب .

ــ بخير يا محسوب .. !

ــ بخير يا صبر .. !

وكانت صبر تحكى انها لم تر حسنها على مرآة اصفى ن وجه أمها ووجه محسوب الأخضرانى . لم تكن تدرى كيف تمضى فى سبيلها أو كيف تقف . ترددت . شامخة والجرة على رأسها . طرحتها وذيل ثوبها . تطيرهما النسمة . نسمة رقيقة تربت على خديها وتطرى تحت إبطيها . اغمضت عينيها فرحة . ثم دارت ناحية محسوب مرة أخرى لتتملّى حسنها فى وجهه قالت له فرحة بولهه :

ــ جارك طراوه يا محسوب ..

تألقت ابتسامة محسوب فى وجهه الأخضر . قال لصبر فرحان .

ــ لولا شواشى الكافور يا صبر .. ما كانت نسايم .. !

هذا شىء آخر غير هبش اندائها من الذكور نهديها وركوبهم إياها فى دروة الزروع يهرسون فخذيها وردفيها . هذا الصندوق مختوم فيه جهاز عروس بنت ملك لن تمضى حتى تفتحه وتدفن يديها فى حريره . انزلت جرتها على الأرض وجلست تحيطها بذراعيها وفخذيها وتسند خدها على فوهتها . تقول حالمة :

ـ كلامك حلو يا محسوب .. !

تنهد محسوب ناظراً لصبر وابتسامته تقيم . قال :

ـ ما هو حسن النقى يا صبر .. ذا حسن الدفاتر .. !

فتوة قلب صبر وفتوة جسمها اهابا بها أن تقف إلى جانبه ، امسكت أذنى الجرة بقبضتين شديدتين وألقت على المحسوب وجها جادا وقالت :

ـ وما تقول الحروف .. لمن عدم سر القراءة .. ؟

صمت المحسوب وصمتت هى . كل ينظر فى اتجاه . أخذت الدواة من على رأسها سوّتها ببطء وضعتها على راسها مرة أخرى . قامت واقفة . وضعت جرتها على رأسها . قالت لمحسوب مبتسمة وهى تمضى :

ـ ميّل على دارنا يا محسوب .. نحن جيران .. !

قال محسوب مقضيا :

ـ على بابكم زحام .. يا صبر .. أنا .. خواف .. !

قالت وهى تمضى مسرعة :

ـ فى دارنا .. العزيز مقدّم .. ؟

ثم ضحكت ضحكة لها ذيل أطول من ذيل طرحتها الطائرة مع النسمة .

وعليه فإن أم صبر لما سألتها قالت لها صبر :

ـ يا أم .. قلبى رمانى على المحسوب .. !

صمتت الأم قليلا ثم قالت :

ـ يا بنتى المحسوب لا يعيبه شىء .. لكنه كبير .. ومعلول .. !

حزنت صبر وتعكّر وجهها حتى كادت تبكى وقالت وفى صوتها، البكاء :

ـ قلبى عند المحسوب يا أم .. قلبى حدى المحسوب .. !

وامسكت صبر العجوز عقد عقيقها مغمضة عينيها تميل راسها يمينا وشمالا وهى تبكى المحسوب بدموع ساخنة :

حفّوا العريس بالقرايه
زفوا العريس بالقرايه
وسدوا عين القبر بالقرايه
الحنة على كفّينه آيه وآيه

تبكى صبر الوحيدة . تفتح عينيها لتجد وجه عسل . صامت يرمقها فى وجل . يسر قلبها أن تجد من يرثى لها .

تحكى أن المحسوب مات وخضاب الحنا فى يديه مثل أوراق الورد . تسألها عسل :

ـ أكان يحبك يا عمة .. المحسوب .. ؟

وتهمس صبر :

ـ آه .. !

آه .. ويوم قبض المهر وضع المحسوب فى حجر ابيها كل ما طلبه الرجل . ثم اطرق قليلا . والناس نظروا إليه لا يفهمون . فتح قبضته عن عشرة جنيهات أخرى . وقال هامسا :

ـ أريد أن يكون القرط فى اذن صبر له دلّاية .. وأريد سريراً .. !

بهت الناس . وأم صبر اقبلت على المحسوب قلقة تسأله :

ـ بعت من قراريطك يا محسوب ..

والمحسوب أغضى ولم يرد .

وجه عسل أمام صبر يتوثب بفرحة طفولية ويسأل فى لهفة :

ــ ذلك حلق أذنيك يا عمة ..

تضحك صبر ضحكة واهنة . تسمع رنين ذهب القرط فى قلبها . تقول :

نعم .

سمعت رنين القرط وهو فى يد الصائغ يعرضه عليهم . من يومها لم يبرح قلبها ولا أذنيها لا تكون الدنيا حلوة دون هذا القرط . تسأل عسل مبهوره .

ــ كنت فى طنطا يا عمة .. ؟!

تقول صبر مباهية ..

مرتين يا بنية مرتين .. !

يضحك وجه عسل متخابثا ويقول :

ــ عن المرة الثانية سمعت .. مع الشيخ مصيلحى .. سافرتما معاً .. ؟

يومها كان شفيق هذا اليوم فى الحر والزمته . النفس ضاقت ، قامت صبر هالعة . ورغم انها تخشى على لمعة كعبيها من تراب السكك ، وتصونهما بالقعود فى الدار ، إلا انها فى ذلك اليوم نزلت . وما إن فتحت بابها حتى تجسد أمام عينيها المقام . رمقته ضائقة ، إلا أن القلب حنَّ بهمسة غامضة . مالت يمينا دائرة بالباحة .

الطراوة تأتى من حارة إبراهيم أبو حسين فى الناحية البحرية مارة بدكان حسن أبو محمد واصلة إلى مجلس الرجال تحت توتة المصيلحى . رمقت دار إبراهيم أبو حسين بعداء وقصدت مجلس الرجال تحت التوتة انقطعت الأحاديث الدائرة فى كسل . توقفت الأفواه عن عجن الكلمات بلا سياق وتعلقت العيون بصبر القادمة .

الانتباه مفروش لصبر وهى تمشى متنوِّقة نيقة [illegible] صارت بحذائهم حيَّت :

ــ بخير يا ولاد .. !

ردوا جميعا مرة واحدة :

ــ بخير يا صبر .. !

والمصيلحى كركع بضحكة متطاولة ، ظلت فى أذنى صبر وهى تلتفت إلى جمع النساء المشرئب إليها على البعد وتحىّ :

ــ عافية على البنات .. !

والنساء يسرعن بالرد ملهوجات متداخلة كلماتهن وصيحاتهن :

ــ عافية عليكى يا عمة .. صبر .. !

ثم تلفتت صبر إلى المصيلحى الذى كان مازال يكركع وتقول له جادة حازمة .

ــ إنما انا إياك قصدت يا مصيلحى ولى معك كلام .. !

وإذ نطقت الجملة الكبيرة الفادحة حلّ صمت شمل الأرواح والأفئدة والكفر جميعا . وقفت صبر وسط هذا الصمت تكاد تذوب خجلا وارتباكا . فهى لا تعرف لماذا جاءت من دارها ولا ما الذى عندها لتقوله لمصيلحى . توشك أن تبكى قهراً . تندفع الكلمات منها بلا تدبر . تقول :

ــ انا أختنق يا مصيلحى .. لم أعد أطيق .. أريد أن أخرج إلى أرض الله وخلق الله .. اريد أن أخرج يا مصيلحى .. وانت أعلم أهل الكفر بسكك الدنيا .. أريد أن أروح لطنطا .. !

كانت خطبة صبر ترن فى الصمت المتقبب الذى لم تشبه نامة . كانت كلمة طنطا افدح من أن تجد رداً

عاجلا .. بقى الناس صامتين . صبر أعصت ثم استدارت عائدة وهى تحىّ :

ــ بخير يا ولاد .. !

والردجاءهامن مجلس الرجال ومجلس النساء هامسا متداخلا :

ــ بخير يا صبر ـ بخير يا عمة .. بخير يا عمة صبر .. بخير يا صبر .. !

والأمر ما نُسى نهائيا . وإذا كانت صبر مرة قاصدة دكان حسن أبو محمد قابلها مصيلحى وقفا متقابلين صامتين . ثم إذا جلس القرفصاء على الأرض . ترى صبر عمامته الحمراء ويده ترسم على التراب بقشة خطوطا متداخلة وهو يزعق بصوت ناعب :

ــ نحن من هذا الكفر يا صبر .. لا نخرج منه إلا رمايم .. !

ثم رفع إليها وجها بشعاً ملأها خوفا . لم تفهم شيئا ولم تحر جوابا ومضت فى سكتها . وانصرمت الأيام وكان يركب حمارته سارحا إلى حقله ذات يوم يسحب خلفه بقرته وبعد التحية باداته صبر :

ــ الدنيا واسعة .. والخروج فرج .. !

وكركع مصيلحى بالضحك وانشأ يغنى والحمارة منتشية رتيبة الخطوة كأنما هى المعنية بالكلام :

كيــف اعــدى البــر التــانــى
ومجــاديفــى مكسريــن

ومضى ركب المصيلحى سارحا إلى حقله .

وإذا هجم على الكفر واجب تخضير الأرض بزرعة الأذرة لم يكن الواحد من الناس يملك من الوقت ما يحىّ فيه جاره بود . وفى وسط زعيق الناس ولهوجتهم كان المصيلحى أعلى الناس صوتا وأكثرهم لهوجة . وكانت صبر فى غرفتها تنصت له بقلبها . تتمنى لو أنها وجدت فى ما بين ثغرة دفست فيها كلمة طنطا . لكن ذلك كان بعيداً ، بعيداً حتى نهاية التخضير . حتى أصبحت ترى الأرض من شباكها سمراء مقسمة وتحس بقلبها حبات الذرة فى رحم هذه الأرض السمراء تشرب من رطوبتها الحنونة وتحبل لتلد نباتا . إذ ذاك نداها مصيلحى من باحة المقام تحت شباكها فأطلت عليه . شرع ناحيته وجهه حتى كادت عمامته الحمراء تسقط وانشأ يغنى :

ياغُرب يا للى ناديتونى آبينى جيت

وضحكت صبر من قلبها ضحكا مسروراً حتى دمعت عيناها . وإذا نظرت كان المصيلحى قد مضى . وإذ تكب الماء أمام باب دارها قفز المصيلحى ناجيا بذيل ثوبه من الرشاش ملصقا ظهره بالحائط . ركنت صبر كتفها على الحائط والوعاء مازال فى يدها المشمرة الكم وقالت لمصيلحى التحية :

ــ بخير يا مصيلحى .

ولم تعرف إن كان رد عليها أم لا . إنما بهرها أنه بدأ يتكلم ملوحا بيديه كأنه حاو فى سوق . يقول إنه إن انفلق سمراء الأرض عن نباتات الذرة فإنه يكون على الواحد أن يتربص بالأرض ثلاث جمع لا يقربها . فإذا أتمت عدتها سقاهاسقية الأحياء . وعليه فإنه من ذلك اليوم حتى الأحياء ثلاثة جمع كوامل نروح فيها بإذن سيدى سليم . وإذ اتقدت الشمس فى يوم حار كانا قد قطعا ثلث الطريق إلى طنطا .

يمشى أمامها حافيا ، على كتفه عصاته معلق فيها مداسه وأرغفة طعامه . عمامته الحمراء على كتفين نحيلين . يمشى كطائر الفتاح ، خائف أو مستطار اللب أو

مستاق . وهى تأتى وراءه بعده بعشرة أذرع . على رأسها سلة فيها زادها وشبشبها . تحس الأمان أنها فى فلكه . تمشى كأنما تفرش علامات أقدامها الحافية على تراب السكة . أحبت نحول ظهره وبروز لوحى كتفيه وتوتر عرقى رقبته . تمنت لو حضنته كومت عظامه على طراوة بطنها وثدييها . نادت عليه مشتاقة . يزوم دون أن يتلفت لها . يلوح بيديه رافضا ويسرع فى مشيته كتيس حرون . لكنها بقيت تنادى عليه حتى التفت .

مالا على مصلّى تحت كافورة . أخرج خبزه وملحه وبصله وهى أخرجت فطيرتها . تجاور المنديلان المفروشان للطعام . عزمت عليه . أصابع بيضاء نحيلة مخضوبة تقدم له قطعة فطير يخرّ منها السمن . ومصيلحى أبى . أدركت أنه عرف الكرامة وأنه يردها . نظرت إليه . خلف جلافة الوجة وخشونة الملامح صفاء كصفاء جواهر العقيق والكهرمان .. معادن تكونت من خالص الحرد والمجاهدة . قلب لا تشوب معدنه شائبة التشهى ولا نقيصة الشبع . لم يتعكر خاطرها من تأبيه . إنما هى حسبت كم من السكة بقى ، عازمة على أن تمشى وراءه . على إثر خطواته ، إن تعبت لسندت نظراتها على نحول ظهره .

وهكذا استقبلا السكة مرة أخرى ماضيين على عزمهما . المصيلحى نشر حولها الأمان وحرر قلبها من التوجس وحذر السكة . تتأمل وجوه الناس طلعته . تسمى القرى . تعجب للسكك الماشية فى شسوع الزمام . تتذكر الأيام الخوالى . كنز عرسها وجهاز دخلتها . من هذه السكة إلى طنطا وهى به تحلم ومن هذه السكة عادوا وهى بجهاز العرس فرحة . الحمارة تندفع بحملها والأم قلقة العيون والأب يبسط على كل شىء حماية رجولية لا تغفل .

وعادوا إلى السّحر والأفق فى طلعة المغرب يوشك أن يغرق فى الليل . والكفر كله احتشد ليرى السرير . وسط الدار والسلم زحام لا موضع فيه لقدم . الناس لا تعرف كيف تقيم . السرير . ولم يوفقوا لذلك إلا وقد قارب الليل أن ينتصف .. تضحك صبر من قلبها . فإنها كانت فى دار أبيها لم تر من ذلك شيئا . وأنها فى ليلة الدخلة ، رأت السرير للمرة الأولى عالى المراتب عليه الملاءة وتدور حول أعمدته زينة من قماش مزوق .

يخفق قلبها . فإنها فى تلك الليلة بعد أن زفت إلى غرفتها بقيت واقفة مرتكزة على السرير وأمها على يمينها وقابلة الكفر على يسارها . وما لبثت حتى سمعت الناس قادمين يزفون العريس . أعلى أصوات الناس المصيلحى . يطلعون به السلم . يزفونه بالقراءة تدق الأصداء فى قلب صبر حتى اليوم . تبكى معلقة البصر بنحول ظهر مصيلحى . فإنه لم يستدر العام حتى غُسِّل جثمان المحسوب فى ذات الغرفة ونزل من السلم على أذرع وبحات صدور تعلو بالقراءة . تدق الأصداء فى قلب صبر حتى اليوم . تبكى نحيبا .. تغنى البكائيات على المحسوب على قلب السكة نحو طنطا :

حمّوا العريس بالقرايه
زفوا العريس بالقرايه
وسدوا عين القبر بالقرايه
الجنة فى كفينه آية وآيه

كانت تسقيه الدواء المر يشرب لا يتضجر . ينظر لها صابراً ويقول :

ـــ من أجلك أشرب الدواء ياصبر .. !

تقول له مؤنبة :

ـــ من أجل الشفاء يا محسوب .. سيدى سليم حارسك .. !

تشرد عيناه ويقول :

ـــ أنا مغادر يا صبر .. أنا راحل .. !

تبكى صبر وهى جالسة عند أقدامه على السرير ناكسة . يقول :

ـــ الدار والأرض باسمك يا صبر .. والشرطية فى طاقة الجدار مكتوبة مختومة مشهود عليها من مصيلحى ومن شيخ الكفر .. !

لم تبحث ولم تقلق وباعت من الأرض على محسوب، حتى مات .

السكة صاعدة ، تتمنى لو أن مصيلحى أبطأ واخذ بيدها . وإذا به يلتفت لها قائلا :

ـــ طنطا يخفيها عنا جسر ترعة القاصد .. !

لما بلغا الكوبرى ورأيا المدينة لبسا مداسيهما . وأشرعا نحوها وجهين مستبشرين . امسكت صبر بكم جلباب المصيلحى لا تفلته .. طنطا والزحام وجموع الخلق والهواء الفاسد . الخوف والفرحة والارتباك . يمشيان جنب الحيطان كلصين . ذاهلان عن الزمان والمكان . يمشيان بلا توقف يحفزهما صوت مجهول كائن فى قلب هذه الضجة . ثم ينحرفان يساراً مع الجموع . دكاكين وبيع وشراء وتدابير تطيح بالفهم . يمشيان حتى يفجأهما مقام السيد البدوى . تهمس صبر فى أذن المصيلحى ذاهلة :

ـــ هذا هو مقام الشيخ .. !

يرمقه المصيلحى كلص يرمق شرطيا . يأخذ صبر من يدها ويسرعان . يدوران ويدوران . حتى إذا شما نتانة دكان فسيخ فقد المصيلحى صوابه . فرشا أمام باب الدكان وأكلا . وما أن تغير لون الشمس حتى عزما على الإياب .

تضحك صبر مكلمة وجه عسل المرسوم فوق الثوب :

ـــ من طنطا اشتريت هذه الأساور من حر الزجاج الملون .. !

يضحك وجه عسل مبهورا وصبر تحكى :

ـــ واشتريت مكحلة من النحاس الأصفر واشتريت مشطا من العظم وكل شىء مازال عندى ومازال عليه بهاؤه .. !

يقول وجه عسل متخابثا :

ـــ وماذا قال الناس ثانى يوم يا عمة .. !

فى اليوم التالى كان الصبح ذهبا على أرض الحارة وصبر نازلة تكب ماء غسولها ، الشال الأحمر على رأسها ، مرهفة كأنها عروس صبحية عرس . وإذا ترفع عينيها امتلأتا بشموخ أكتافه وعظم هامته وجفاوة ملامحه وضيق عينيه وكثافة حاجبيه . إنها رأت شيخ الكفر فى عمرها مئة ألف مرة ـ وأبداً لم يكن مثل هذه المرة . راعها أنها صغيرة عليه فى العمر والجسم . تهولها ساعداه وكتفيه . تمنت لو قاست طولها على طوله كطفلة تلعب مع أبيها ، وبسطت كفها المخضوبة على كفه الهائلة . قالت وصوتها يشى برغباتها اللاعبة :

ـــ بخير يا شيخ الكفر .. !

تبسم شيخ الكفر القديم حسين أبو إبراهيم عن أسنان مسودة من القهوة والدخان وقال متفتيا :

ـــ لا نسأل عن البلاد البعيدة وتطلّع لعينى أيب .. هكذا قالوا .. بخير يا صبر .. !

يتوهج صوتها بحميا رغبتها الطفلية فى الملاعبة تقول :

ـ طنطا حلوة يا شيخ .. !

قال متغنيًا وهو يستقبل السكة ماضيا :

ـ من له عينين رأى .. اقوتك بالعافية يا صبر .. !

نظراتها تمشى وراءه ملتاعة وهى تقول :

ـ العافية عليك يا شيخ الكفر .. !

ساعة مخبوءة فى تلافيف الصون والمحافظة لا ينفد أريجها كأنها زجاجة زيت عطرى قديم أصيل . تنظر صبر إلى وجه عسل مفزوعة مرتابة من خباثته . تسأله هامسة لاهثة :

ـ ماذا قالوا ؟

بسطت صبر كفيها على القماش واستندت عليهما مجاهدة لتقوم ، محاذرة أن تهتز رأسها فيثور عليها الصداع . أخذت القلة من الشباك بلّت ريقها . ملأت حنانها وطرّت على وجهها وخلّت الماء يسيل فى صدرها . ثم أعادت القلة ونظرت من الشباك .

الباحة ساكنة . المعزات والكلاب دائخة من الحر قابعة جنب الحيطان . الأذعر وامرأته وبنته حياة ثلاث رءوس ساكنه حول صينية الحلوى . تحت توتة المصيلحى تميز القدمين الحافيتين لرجل نائم لم تستطع التعرف عليه . الصمت والزمته حول قبة الشيخ . يحط سرب حمام على القبة يلمع ريشه فى الشمس البيضاء . تتمنى لو أنها طارت بجناحين . لكنها مربوطة إلى هذا الكفر بالأوجاع وقلة الحيل حتى ليبهظها طلوع سلم دارها .

ارتفعت عتبة الشباك واسندت جبينها على عمدانه . تحس على لحم جبينها أخشوشان العمدان من الصدأ .

فى ذلك اليوم ، بعد أن مضى عنها منصرفاً ، صعدت إلى غرفتها العلوية هذه واطلّت من هذا الشباك وأسندت جبينها على عمودية حزينا . يضحك قلبها المكسور . فإنه فى ذلك اليوم الموغل فى البعد ! التحم جمع النسوان بمجلس الرجال وكان زياط وهيصة لا يدرى الواحد من الذى يزعق ومن الذى يرد عليه زعيقه . إلا أنه حول مصيلحى كان المدار وكان هو قطب هذه الرحى التى تدش زكائب الزعيق . وكان المولد منصوبا على سفرة مصيلحى وصبر فى اليوم الذى سبق إلى طنطا وأوبتهما فى المساء .

يروى مصيلحى الحكايات العجيبة ، وينقض رواياته من كل الناس الزعيق ، نقضا يتضمن الشوق إلى أن تعاد من الأول الرواية اكثر مما يتضمن الرفض أو التكذيب . يزعق كل أن على صبر يطلب شهادتها . أغرقت حينذاك فى ضحك مجلجل . فاجأتها حكاياته وقد رأيا الأشياء كلها معاً . ضحكت من قلب سكران . تزيد ضحكاتها صخب الناس حدة . لا يعلمون أنها لشىء آخر فرحة . شىء لم يتجسد بعد فى شىء لكنه يحبل به الرحم ، ويمشى خدر الحبل اللذيذ فى البطن والثديين والأفخاذ ويوجع الظهر وجع يؤنس القلب وتكون فيه البشارة بالولادة السعيدة .

خافت أن يثير صداع رأسها طول ارتكان جبهتها على عمدان الشباك . أبت . تمشى مترنحة فى غرفتها حافية على فرشة الأرض . تجمع الثوب وتمشى إلى ماكينة خياطتها . جلست على الكرسى إلى الماكينة . سبكت طرف سمكة الجنب على طرف البدن الأمامى وبدأت تخيطهما معاً . الحر خانق وبياض الحائط امام عينيها كالح مترب ، وجهد قدميها واهن يدير الماكينة دورات رتيبة منغومة الإيقاع المعدنى الوانى يثير شهوتها إلى العديد . القماش

يتسحب راجعا تحت [illegible] ، أمها [illegible] جزعها وهى تعدد :

ما هان صغير وربه

ياخد الدوا والختم من عنده

ما هان على سيده

ياخد الكتاب والشرع من ايده

تبكى من قلب محروق دموعاً كالأنهار .

كان يوما حاراً خانقا مثل هذا اليوم حين جاءها على غير عادته بالنهار . أبهظه صعود السلم فما إن دخل الغرفة حتى ارتمى على الكنبة لاهثا غائض اللون . ملهوفه تسأله وهى تجلس إلى جواره على الكنبة :

ـــ مالك .. ؟

رد عليها وهو يلهث :

ـــ أنا مريض يا صبر .. مريض بلا رجاء .. !

انخرطت مفجوعة فى نشيج حارق . تقول من خلال فحماتها :

ـــ فداك روحى وعينى يا بو ابراهيم .. !

قال لها راجيا :

ـــ عودينى يا صبر .. عودينى .. !

سألته مذعورة :

ـــ الا تبقى عندى أمرضك .. ؟ الست امرأتك وحليلتك .. ؟

هز رأسه مغمض العينين متعباً :

ـــ هذا لا يكون يا صبر .. هذا لا يكون !

ثم تعلم القلب أن يخوض السكة ذاهبا وآيبا من هنا حتى دار الشيخ . هناك كانت تجلس فى حلقة الدوّار حول المريض لا تظفر منه ببعض كلمة أو بعض نظرة حتى مات .

كانت السكة من هنا حتى دار الشيخ تذكرها فى الذهاب والأوبة بتلك الأيام بعدما رآها الشيخ قدام دارها صبيحة عودتها من سفرتها إلى طنطا .. كان الأمر بعد ذلك اليوم عجيب . أحست بأنها مربوطة إليه برباط يعرفه القلب ولا تراه العين ، وأن الشيخ يجذبها إليه ، وأن الدنيا تيسر لهما حظ الاجتماع والمحادثة . فكان الخلاف مع دار البحيرى حول إرث المحسوب وكل يوم جدال ونزاع يحمله الأطراف إلى الشيخ ليفصل فيه .

يذهبون إليه فى العصر . يجلس المتنازعون حلقة حوله تحت الشجرة قدام بابه . أمامه نار صغيرة يقلى عليها حبات البن . ثم يضعها فى جرن منقور فى خشبة لطيفة ويدقها بخشبة طويلة ثقيلة ، يرقصها فى يده ترقيصا يأخذ باللب ويكون إيقاع نقراتها فى الجرن بالغ الطرافة وعبير البن ينتشر حوله . فاذا ما فرغ كب البن المسحوق فى كف عمر به كنكته . يسوى القهوة على النار أمامه يشربها فى فنجان كبير مزركش رشفات متأنية وهو يسمع أطراف النزاع كل يدلى بما عنده .

يكون كلام كثير وزعيق ومنازعة ، والشيخ يجهد ليجد وسط الاختلاط سكة هادية إلى الحق ، رصين هادىء حاسم صارم ماض فى الهرج والمرج كسلاح المحراث فى أرض مروية . لكن وراء هذا كله كان ثمة تبادل عجيب بين صبر والشيخ لا يضطرب مساره الحلو من الضجة المنصوبة . تبادل مصنوع من نظرة أو لفتة أو تربيت بالكف على الركبة أو كلمة رقيقة المعنى رقيقة المبنى تعقبها وجفة دهشة ثم انسياق مع التيار الغامر . حتى كان يوم مشت فيه صبر إلى مجلس تحت التوتة قدام بابه .

الشيخ وجلسته وعدة قهوته وناره الصغيرة . جلست صبر على مقربة منه ساكنة . لا أحد هناك غيرها . إيقاع الخشبة فى الجرن رتيب عميق ويوشك أن يكون حزينا . والريح خفتت والشجرة كفت عن الحركة فروعها وأوراقها والرِّجْل انقطعت فما تسمع حسًا لعابر . عبير القهوة مع الصمت يخيِّل للواحد كأنما ثمة قارىء عجوز يرتل شجوانا . الرجل صامت مغض وهى تتأمل شاردة والدنيا من حول العاشقين ساكنة كأنما تنتدبها أن يتكلما .

فإن من النساء مفطورات على التشوق . ظمأ أرواحهن لا يسقى إلا من سلسبيل نبع كائن خلف أوضار الأيام وكدر الدنيا . يعيش الزمن الحسن وسط اشتداد الزمن الردىء . نظيفات متزينات متطيبات توّاقات . والرجل يأتى عليه فى عمره يوم يكون فيه قد قنى من النساء ما أمتعه وولد له من الولد ماأعزه واستكثر من المال حتى أصبحت تتحرك بمشيئته بهائم وأنفار وأرض وزروع وشجر . عند ذلك ينظر الرجل الكريم فى أمره ، فإذا فى النفس زهادة وفى القلب ملل ، فينقلب إلى التوحدّ سامان من الصحبة مشوب مزاجه بالكآبه . عند ذلك تهفو نفسه إلى العشق . وفى لحظة مخصوصة من ساعة مرقومة من يوم مبروك يكون الكشف ويكون الفرح .

قال حسين أبو إبراهيم شيخ الكفر لصبر متبتلاً :

ــ أنا عاشق يا صبر .. ؟!

أخذت صبر نجواه فى حضنها ، ضمتها وربتت عليها . ثم تكلمت هامسة حالمة مفضية :

ــ القلب وسادة راسك والروح غطاك يا شيخ الكفر .. !

الرجل أنصت لكلماتها ساكنا . خلى الكلمات تجوب كيانه . تريح راسه وتفرح قلبه .

رد عليها مسرورا :

ــ تكرمى يا صبر .. !

الآن على الريح أن تهب وعلى الفروع والأوراق أن تميل فرحة وما على الناس جناح أن يعودوا إلى شواغل تركوها للحظة منصتين فقد بلغ الكتاب أجله

قال شيخ الكفر رصيناً جاداً :

ــ أتيك اليوم فى العشاء الثانية ومعى شاهدين دلين .. !

قالت صبر وهى تقوم :

ــ الحصيرة مفروشة والقلة ملآنة والقلب فرحان .

وفى الموعد جاء ، وكان ليس مثله فى أماسى العمر ، وكان عمراً نعم به القلب هونا .. ثم مات .

تدور الماكينة فى رتابة تنشج مغرقة فى العديد :

برج الحمام انهد من راسه
يتمت عياله واتفرقت ناسه

حتى اتمت الثوب خياطة . قامت من على كرسيها مهدودة تمسك الثوب من كتفيه بين يديها . تطرحه على الفرشة بين السرير والكنبة . تسنَّدت حتى جلست قبالته . تتأمله وتفكر مقلبة بين محتويات سلة خياطتها ، محاولة اختيار الشريط المناسب حلية للصدر ، فرحانة بعملها . تضحك يجاوبها وجه عسل باديا مرة أخرى . تسأله والدموع بعد فى مآقيها وفى ثنيات وجناتها :

ــ أى شريط تحبين يا عسل .. ؟

ويجيب وجه عسل فرحا :

ــ أحب ما تحبين يا عمة .. !

تسألها صبر مدللة :

ــ هذا الحنائى .. ؟

يفرح الوجه بالشريط :
ـــ آه يا غمة .. ما أحلاه .. !

تقول صبر مطمئنة :

هو لك يا بنية .. !

تسوى الشريط على صدر الثوب وتبدأ تبحث عن إبرتها . تحاول أن تنظم فى الإبرة خيطاً ، لكنها لا تستطيع أن ترى الثقب . تريح راسها على الكنبة بجوارها وتغمض عينيها . الإبرة فى يد والخيط فى اليد الأخرى والثوب نفسها أمامها وهى مغمضة العينين غارقة فى الحلم .

لم تكن عشرته لها حراما . لقد وهبته نفسيها على يد شاهدين عدلين شوربجى الخفير والشيخ مصيلحى . صدق ما وعد . وفى العشاء الثانية جاء ، وليلتها كان طيبا . كانت جالسة ترقب . الخبز فى السلة تحت السرير ساخن . الطبيخ فى القدور على جمرات حطب القطن فى كانون وسط الدار . الشاى والسكر فى طاقة الجدار . القلة ملآنة قطرت فى حلقها قطرة من ماء الورد ووضعت فى ماء الصحن ليمونة . زجاجة المصباح لامعة تزهو وملاءة السرير تنام على دثارة الحشية . الدار صامتة ترقب وجدران الغرفة الزاهية البياض تصيخ السمع فى أدب .

إذا احست بزلزال طلوعه على السلم وبحة صدره وهو ينادى على سيدى سليم . قامت بالمصباح . وصنعت دائرة من النور تحت أقدامه الطالعة ساعية إليها . ومن تحت بصره الشاهدان . سلما عليها باغضاء وخفر . الكلمات قصار والمسافات بين الناس واسعة وهى محدودبة متحرزة ، خائفة قليلا وطائعة . لا تزال تذكر، لازالت خنقة القلب وحرقة الشوق ولازالت تحب الرجال من قلب لا يشيخ .

كانوا ليلتها جهامة خشنة لكنها طيبة كقشرة الجوزة المقفولة على اللب واللبن . حتى شوربجى الخفير ، كانت عينه الفختاء وسيمة وكان شاربه المبروم مثل حلية مستعارة وكانوا لا يعرفون كيف يخرجون من الصمت ولا أن ينزعوا عنهم عباءة الوقار . وكانت هى تجلس بعيداً قليلا تدلى فضل ثوبها على قدميها . لكنه ما من ثوب ، مهما كان كتوما ، بمستطيع إلا أن يشى بما عنوانه العطر والكحل والخضاب .

وهذا الصمت هى فى قلبه الراجف اللهيف . حلوة مغسولة مزدانة . صندوق مقفول على الكنوز العجيبة مقفولة بسر الكلمات ويوشك أن تنفض مغاليقه بسر الكلمات . وبين الآنين آن . وبين الشطين نهر تتهادى فيه مركبها لا تستعجلها اللهفة ولا يؤرقها القلق . لها ثلاثة نوتية غليظو السواعد رقيقو القلوب . بدت عن القلب ضحكة ما كان بالوسع كتمانها . تطلعت إلى الوجوه كالمعتذرة . الشيخ . الشوربجى . المصيلحى . ابتدر هذا الصمت بالكلام :

ـــ الفاتحة يا رجال ببركة سيدى سليم .. !

ومصيلحى له شفتان تلعبكان الكلمات ، لكنها إن لم تفهمه فهى تصدقه ، تسلم له قلبا مفتوحا كالكف . حتى إذا ما التفت إليها قائلا بصوت آمر :

ـــ قولى له وهبتك نفسى .. !

قالت . بليونة صوتها قالت : بكل حلاوتها قالت . بشراسة اشتهائها قالت . ولولا غباء الدنيا لكانت قامت اودعت استدارة أرادفها اللينة وثاقة حجر شيخ الكفر وحضنت بفخذيها خصره وحطت سخونة أنفاس كلماتها

فى شعر صدره . لكنها من بعيد قالت وهى تنظر إليه ذليلة مشتاقة :

ــ وهبتك نفسى .. !

والكلمة فيها حب وفيها قحة تدغدغ البطن ككف المداعب . قالتها وبوغتت بها كأنها أزاحت ستراً فوجدت خلفه رجلا مكشوف العورة . والرجال سكرانون بلحظة عجيبة فى الأوقات ترمقهم خلسة وتنقضى . فيهم شىء فرحان وماكر وشرس . كأنهم يلعقون خدودها بألسنة قطاط خشنة . تكاد تحسّ شواربهم على جلدها . تستحم فى رجولة ساخنة غامرة . انفجر المصيلحى هاتفا :

ــ هات لنا نأكل يا امرأة .. !

وتوثب الآخران فى مكانيهما فرحة وموافقة قائلين فى نفس واحد :

ــ أى والله .. !

ما أسعد امرأة برجل جائع . إنه يكون متعلقاً بذيلها كطفل .. رهين بطهو يديها كطفل . وها هم ذى سكارى برائحة طبيخها . تقوم ، تتحرك أعضاؤها على عيونهم . تحس مسامير نظراتهم ترشق فى لحمها . تقول :

ــ من عينى .. !

كل كيانها يعمل ويرقص وهى نازلة على سلم دارها إلى حيث كانونها . فليجربوا اليوم ما هو الطبيخ . أولاد الكلبة الجياع . تحمل الريح إلى شباك غرفتها العلوية كل مساء خبث كوانينهم التى يوقدونها بأقراص روث البهائم وعلقت عليها قدور الفخار مترعة بالماء يسلق فيها البقل لا تقوم على سطحها عين واحدة من الدسم ! إنما تفور بالرغاء يكشط عن وجه الإناء بمغرفة خشبية المرة بعد المرة .



ماذا يعرفون عن سمن المقلاة تتقلب فيه دنانير البصل ذهبية صغيرة لها نشيش يفرح القلب وعبير يملأ الدار فى كانون أنيق على نار حطب القطن المزغردة . حتى إذا ما مالت فلوس البصل الصغيرة إلى الدكنة طُشّ فيها عصير الطماطم . حينئذ تعبق رائحة تملأ الصدور بدسامة غنية . ثم تكون القطع من لحم الجديان . ثم يكون المرق . ثمن تكون قرون البامية مقمعة كأصابع الهانم ، عليها ما يلزم من البهار .

حملت فى يدها صحفة هائلة مليئة بالطبيخ وعلى رأسها سلة الخبز ودخلت عليهم . تضحك فى نفسها . هذا خبزى وطبيخى وقلّتى وهذا أنا . جلس الأربعة إلى طبلية صغيرة . الأعين مركوزة على الصحفة والأيدى تمزق الأرغفة تصنع اللقم تحملها بقرون البامية وقطع اللحم . زياط فرحان ولهث أنفاس ومضغ ملهوف . الثلاثة يمشون إليها بنفس الدرجة . عيونهم لامعة وشفاههم وشواربهم



غارقة فى الدسم وأصابعهم متحفزة باللقم كأنهم يخافون أن تنفد الصحفة وبعدما شبعوا تضحك وتكركع . تود لو أنها تخففت من طرحتها ومن جلبابها وبقيت بقميصها الخفيف تطعمهم وتسقيهم . تمد لهم ذراعاً عريانة بكل ما عندها . تمسح على شواربهم وتقبل من تحت الشوارب شفاه طراها الدسم . تضحك . تضحك من قحبها ومن فجر قلبها .

وتقبب الصمت فى الغرفة الا من رشفات الشاى . الأنفاس رتيبة وتحت كسل العيون تنام وحشية ضارية ينفخ فيها الدفء والشبع . تتأمل من الوجوه واحداً بعد الآخر . تريد أن تستألف هذه الوحشية وتضمها إليها . تأخذ الوجوه الثلاثة إلى حضنها . انفاسهم على رقبتها وفى صدرها . يكون فرح بلا ضغينة . تعطيهم نعومتها فى أن . تنعم بخشونة ثلاثتهم فى آن . القلب يريدهم جميعا كما تريد الكلبة . أولادها جميعا فى حضن شاسع دافء كثير الأثداء .

غباء هذه الدنيا ، حيث الدلالة على غير المدلول تقع وحيث يكون الإثم حيث يكون الفرح لكنه لوقوع الدلالة على غير المدلول ، فيكون الإثم حيث تكون فرحة القلب . والشاطر من قال لا . إنه إذن تنصب له دكة الولاية ويمسك بيمينه مقرعة التحريم . يضرب فى العيون التطلع وفى القلوب الشوق وفى الأفعال البدع حيث يستتب الخوف وسنة الفجر . إذ ذاك لا يكون نيل وتفعم الأرواح بالموجدة . أغضت صبر بصرها . غاصت فرحتها إذ رأت فى عين الشيخ رفضا حاسما مذعوراً . قام المصلحى فجأة قائلا وهو يلوح بيديه ساخطا على لطاعته ونسيانه ما عليه من غده وأنه عليه الآن أن ينوب . يتبعه شوربجى له عين واحده خبيثه . يقوم الشيخ ناهيا صبر بجهامته ينير للرجلين طريقهما على السلم .

نظرت صبر حردانه إلى وجه عسل . السهد يخرج من منابت شعرها والصداع يدور داخل دماغها كحجر الطاحون . وعروق سقف الغرفة يكاد يقوسها تراكم الشمس فوقها . تخاف صبر . وجه عسل يستبد به الخوف كأنها طفل يشرب قلبه خوف أمه تقول صبر :

— قلبي يحبك يا عسل .. إنك قطعة سكر .. تزوجت حماراً ..

وجه عسل صامت شارد لا يحير جوابا . تقول صبر :

— يوم فرحك حممتك بيدى .. قشرتك وجلوتك .. ؟!

ليلتها شمرت صبر أكمامها عن ساعديها الناصعين . كان ذلك هنا فى هذه الغرفة . والنسوان حولها يرقبون فعلها بالبنت مذهولين . تضغط الثدى الناهد بالكرة من حلاوة النتف حتى تفردها عليه ، وإذا انتزعها ينط الثدى وراء الحلاوة وينتصب متكوراً . مسحت جسم البنية كله مسحا حتى جعلت ريق لحمها يتألق .

والحق أنه ما من بنية فى الكفر أن أوان دخلتها إلا وأتت إلى صبر . تخيط لها هدوم فرحها . تعلمها فنون ارضاء زوجها . وليلة الدخلة تحممها وتنتفها . لكن عسل جاءت إلى صبر قبل ذلك بأيام طوال . عاشا معاً وقتا فرحا . يقصان ويخيطان وينعمان ببهجة القماش والألوان ويحكيان بلا حرج عن الرجال .

وفى الليل كانا يأويان إلى هذا السرير معاً . تتقلب فيه عسل وتتحسسه وتهتف وهى مغمضة العينين :

— آه يا عمة .. يموت إن لم يكن لى لفرحتى سرير ... !

تأوى العمة إلى جانب عسل . تضمها هذه وتقبل يديها وتتوسل إليها :

— خليني يا عمة وحياة سيدى مليم .. علميني سر هذه الدنيا .. وسر الرجال .. !

تضحك صبر . البصر كليل والرأس مصدوع والقلب حزين . تقول :

— الرجال يا بنتى هم حلاوة هذه الدنيا .. !

تمد يدها تتحسس فخذى البنت وبطنها . تملأ كفيها بحجم الأثداء البكر والبنت مغمضة تائهة تتأوه تأوهات حرى ، تركتها صبر . ترهس طراوة جسمها . تعض رقبتها . وتقبل شفتيها . وفى الصباح يجدان نفسيهما فى السرير متحاضنين . تضحكان من القلب . تقبلان على الإعداد للفرح هذه الدنيا فرح لا ينفض .

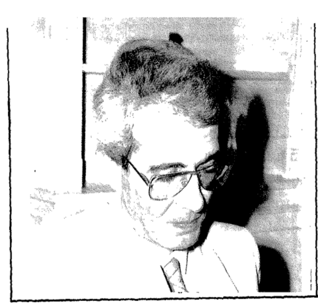
لكنها غاضت كل الأفراح والغرفة تضيق عليها كل آن وتزداد جدرانها كآبة . وإذا جاءت عسل فهى مستعجلة ما تكاد حتى تقوم وتبقى صبر فى غرفتها وحيدة . تسمع فى وحدتها وقع خطاه إذا كان يخرج من عندها فى الليل .

ما تزال تحس خوفها عليه من مسارب الحارات تطبق عليها الدور وتردمها بالظلمة . تبكى إذ يغيِّبه جوف الحارة . فإنه كان يقول لها فى الليل ووجهه على ساعدها كطفل .

— يا صبر .. لا تتعكرى من ناحيتى إذا رأيت خشونة طبعى .. إن ذلك لو تعلمين آت من خوف قلبى .. !

تبكى كل مرة يغيب فى ظلام الحارة ، حتى إذا ما غيبه القبر كانت قد بكت عليه قبل ذلك الف مرة .

عادوا من دفنته دائخين يترنحون تحت سماء متغبية كحنية الفرن الحمرة . كانت هى من كل الناس منفردة بهم غريب .. من قتله .. ؟ ولا تزال .. تقوم إلى شباكها .. الشيخ والباحه والصمت .



صورة للحسّ

مصطفى حسين كمال
نجوى شلبى

عندما تتكلم عن عمل فنى فإن ذلك لايكون إلا نشاطاً خارجا عنه . قد يكون موازيا له أو امتداداً ، وربما يكون مناقضاً ، لكنه يظل خارجه ، ولا يفسره أو يحل محله . يصدق ذلك على جميع النشاطات الفنية من شعر وموسيقى وقصة . وأكثر مايتجلى فى مجال الفنون التشكيلية . والحديث عن الاعمال الفنية عامة ليس سوى مشاركة فى خبرة فنية . عن طريق خبرات فنية أخرى متنوعة .

وحين نرى رسما يحدث انطباع أولى على جهاز التلقى الحسىّ البصرى . ونتساءل: ماذا نرى ؟ ماذا يريد الفنان ان يقوله لنا ؟ ونتشاغل عن هذه الاسئلة بمتابعة العناصر التشكيلية من خطوط ، وألوان وعناصر ، وزوايا رؤية . وما إلى ذلك من مدركات بصرية .. ونحيا مع اللوحة ، وكلما أعطينا اللوحة تأملا ، أعطتنا تذوقا لها وفهما . فالتلقى عملية إيجابية لا نهاية لها .

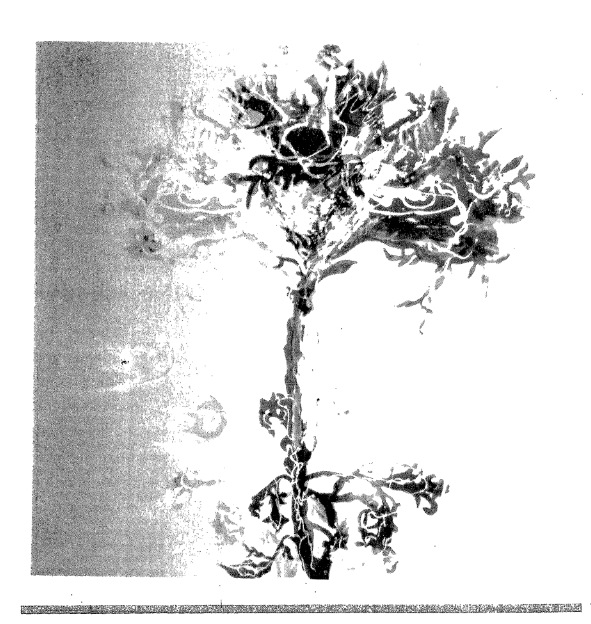
والخطوط والمساحات ، فى اللوحة ماهى إلا تنغيم أو تقسيم لتلك المساحة البيضاء الصامتة تُنطِقها فى مضامين وانطباعات مثلما تقسم الموسيقى الزمن ، فنبض الحياة يجرى دافقا فى كل نفحات الإبداع . فلنترك اللوحه لأعيننا .. ترى ، وتعيش ، ولنتأمل فيها زمناً .. نمضيه مشغولين مفكرين فى حقيقة مانراه ، وما خلفه من دوافع وأسباب ، وجوهر الزمن كما يقول « بيركلى » هو « فى تتابع الأفكار » . « والزمن كما يقول كانط « : لا وجود حقيقياله . إنه صورة للحس » .

الفنان يعيش حياته فى حالة يبحث فيها دائما عن شيء يحسه ، ولا يمكن وضع مسمى له إلا بعد العثور عليه ، وتوظيفه . من خلال رؤية شخصية ، ووجهة نظر ، مستمدة من خلفية شفافة ، تسمح بمرور خبرات وثقافة وتجارب عايشها الفنان وتفاعل معها .

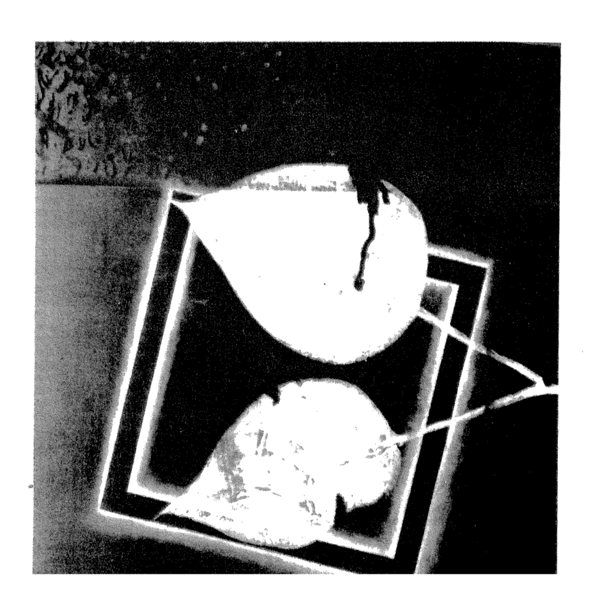
والفنان الجرافيكى ، حين يعيش تجارب تكنيكية متعددة تنعكس معايشته على إنتاجه التشكيلى ، من خلال رؤيته ، وفلسفته الخاصة ، بصرف النظر عن الوسائل . إنه يعيش فى عالم متغير ، وهو نفسه فى تغير مستمر ، بيولوجيا ، وسيكولوجيا . واجتماعيا . وهذا التغير يحدث دائما داخل إطار زمنى يحتويه ، ويحويه .

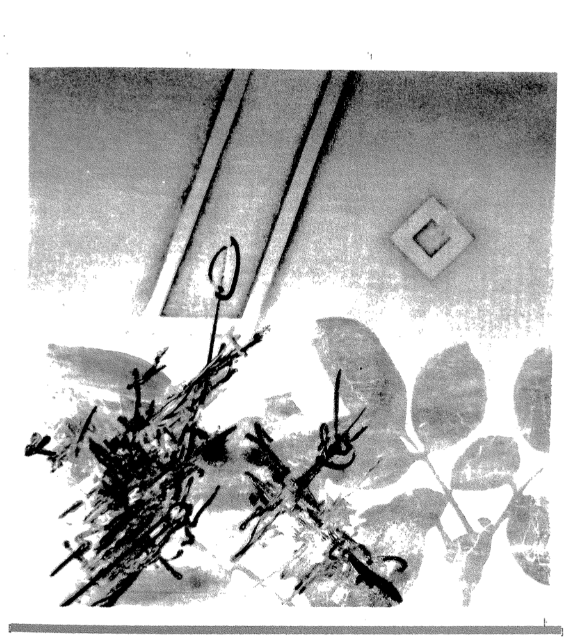
ومع أن العمل الفنى . لايمكن قياسه بمقياس الزمن فعامل الزمن لايمكن إهمال أهميته .

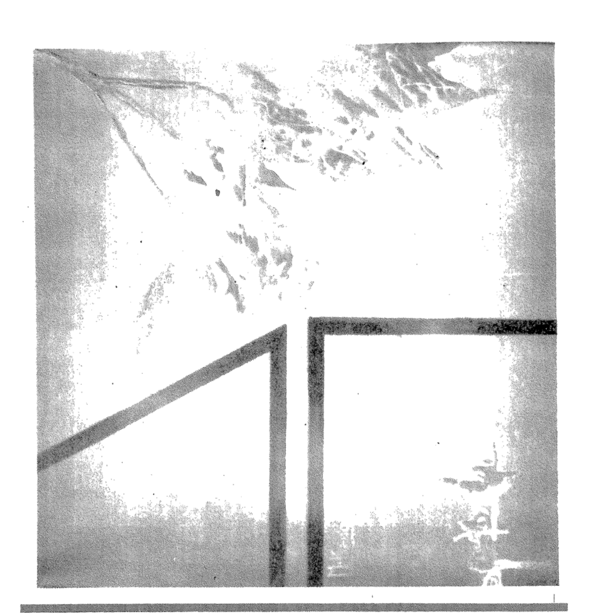
فلنتأمل معا تأثير الزمن فى : أوراق الربيع ، والزهور ، والطبيعة . كما تتجسد .. لعينى الفنان مصطفى كمال ، ووجدانه ، وخبراته الخاصة .

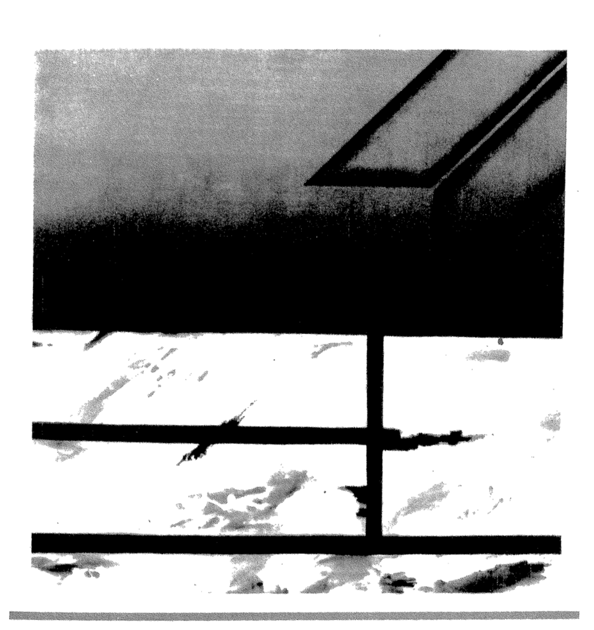




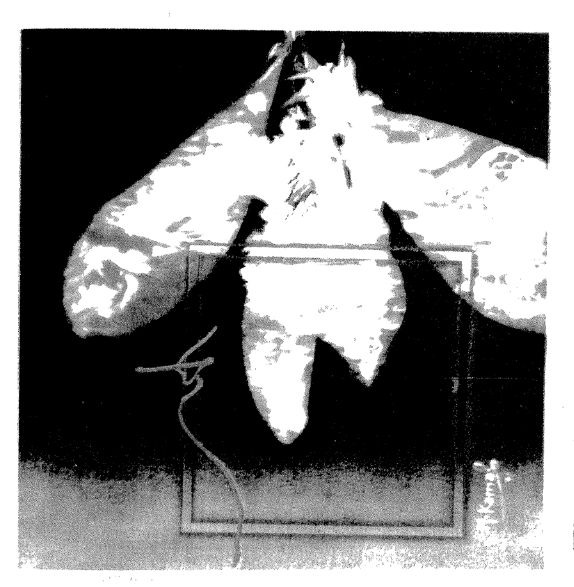


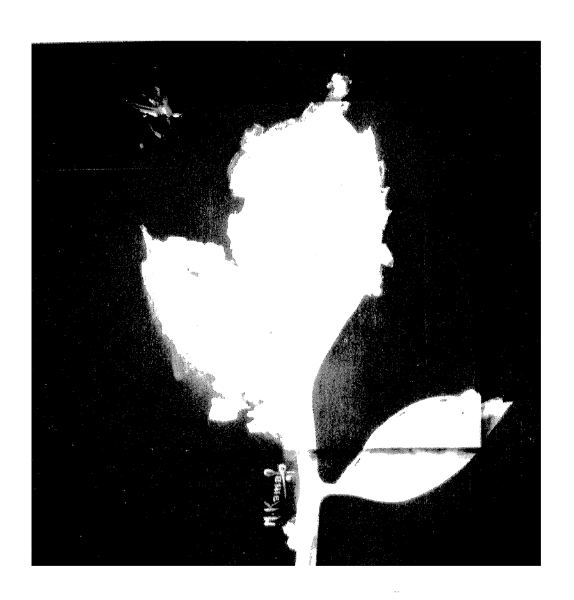


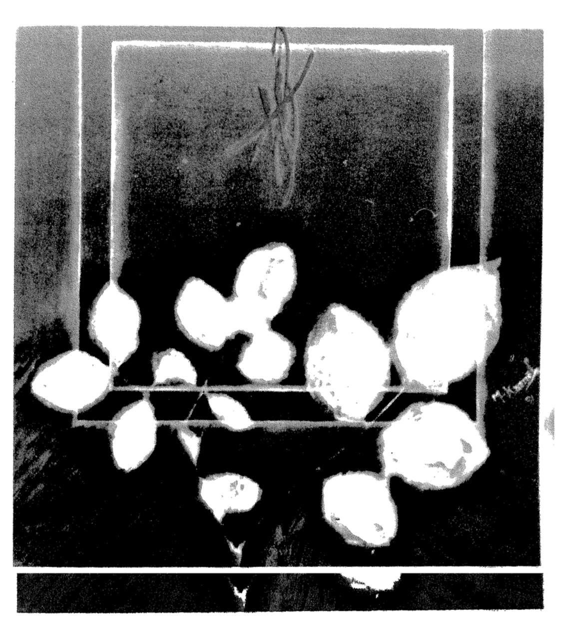












حســن حنــفى

الشىء .. تصور هو أم صورة ؟

أولا : نشأة الخطاب الفلسفى

ينشأ الخطاب الفلسفى بطريقتين : الأولى قراءة لنص من أجل شرحه أو تلخيصه أو بيان معانيه المتضمنة فيه ، أو التركيز على بؤرته ، أو من أجل إعادة بنائه وإكماله طبقا للمادة القديمة التى نشأ فيها ساعة التأليف ، أو طبقا للمادة الجديدة التى صب فيها ساعة القراءة . الخطاب الفلسفى هنا إبداع لنص بقراءة نص ، بصرف النظر عن مصدر النص ، إلهى أم إنسانى ، من الأنا أم من الآخر من القديم أم من الجديد ، صحيح أم منحول ، فلسفى أم شعرى ، علمى أم أدبى . وهو فى الغالب النص النقدى الذى ينشئه الناقد وهو بصدد قراءة النص المبدع ، أو النص الفلسفى الذى غلب على الشرح والملخصات للفلاسفة السابقين ، أو النص فى العلوم الإنسانية ، خاصة فى علوم الوثائق والمكتبات ، والتاريخ عندما يقوم المؤرخ بشرح الوثيقة فى وقتها كاشفا عن عصر بأكمله ، أو فى عصر الشارح ناقلا النص كله من العصر الأول (عصر التأليف) إلى العصر الثانى (عصر القراءة) . وهو أيضا النص القانونى الذى يقوم بشرح المواد القانونية الأولى بشروح وتعديلات وتذييلات تجعله أكثر قدرة على التطبيق وضم الحالات الجديدة التى لا تظهر فى المواد الأولى . وهو أيضا النص الدينى كبذرة أولى ، تتلوها الشروح كأغلفة متداخلة أو متوالية جيلا عن جيل ، وطبقة بعد طبقة ، كل شارح يقرأ نفسه وعصره من خلال النص الدينى ، والذى يقوم بدور المرآة التى تعكس صورة القارىء أكثر مما تكشف عن طبيعة المرآة ، والتى قد لا تكون إلا قطعة من زجاج ظهرها قاتم ووجها مضىء ، لا تحتوى بذاتها على أى معنى ، وإن كانت كاشفة كل معنى بعدد من يقفون أمامها .

والثانى إبداع نص عن طريق التنظير المباشر للموضوع كما يحياه الفيلسوف انطلاقا من العالم باعتباره نصا غير مدون ، وهو فى نفس الوقت أصل النصوص . وهذا هو الاشتباه القائم فى لفظة « الآية »

التى تعنى فى نفس الوقت النص المكتوب المدون ـ وفى نفس الوقت الظاهرة الطبيعية فى العالم الخارجى . الأول نص اللغة الذى يكشف عن العالم الداخلى للمؤلف الأول ، والثانى النص الطبيعى غير الملفوظ الذى يكشف عن العالم الخارجى الذى عبر عنه المؤلف الأول ، والذى يشاركه فيه القارىء الأول والثانى إلى ما لا نهاية . هذا الطريق الثانى ، إبداع نص أيضا « ينصّ » فيه العالم بالمعنى الحرفى للكلمة اى يكشف عن نفسه ، ويطل برأسه ، ويظهر عن وجوده كما ينص البعيرُ ويرفع رأسه فيراه صاحبه من بعيد ، بعد طأطأته فى التراب بحثا عن الطعام . فالعالم الخارجى هنا هو الذى يدعو إلى أن يتحول إلى نص مدون ، وينتقل من الأعيان إلى الأذهان من النص الطبيعى إلى النص اللغوى . الواقع يتكلم ، والطبيعة توحى ، والموقف يستدعى . وهنا يظهر الفليسوف ليحول النص الطبيعى إلى نص لغوى . وتكون مهمته مهمة الشاعر سواء بسواء . والشاعر هنا رمز لموقف إبداعى . فهو الروائى والقصاص والمسرحى . وهو أيضا الرسام والمثّال والمصور والمزخرف فالفن لغة بصرف النظر عن أدوات التعبير ، الألفاظ أو الخطوط ، الأصوات أو الأشياء .

« **والشىء تصور هو ام صورة ؟** » مقال فلسفى من النوع الثانى . ليس قراءة لنص بل إبداع نص ، ليس شرحاً على متن بل تعبير عن موضوع . ليس إسهابا لبيان المتضمن سلفا بل تركيز فى بؤرة ، وتحليل لتجربة . ليس تعاملا مع ألفاظ بل تعاملا مع أشياء . ليس وصفا لقصد الآخر ، المؤلف السابق ، بل وصفا لتجربة الأنا فى العالم وهى تدرك وتتصور وتتخيل . ليس نقلا عن السابقين الأولين ورواية عن الأسلاف العظام ، بل إبداع المتأخرين من الأحفاد المخضرمين الذين يولون وجوههم شطر نصوص القدماء ، من تراث الأنا أو من تراث الآخر ، ناظرين إلى الخلف ، القبلة الأولى . وفى نفس الوقت يولون وجوههم شطر الواقع المعاش ، الحاضر الذى يعيشونه .

والأرض التى يسيرون عليها ، ثانى القبلتين ، التى نرجو أن تكون أولى القبلتين ، نقلا للمرحلة التاريخية كلها من النقل إلى الإبداع ، من شرح النص الأول إلى إبداع النص الثانى ، من التعليق على النص القديم إلى إبداع نص جديد .

يعيش الإنسان فى عالم الأشياء ومع الآخرين . « **انا احيا فانا إذن موجود** » .. ولما كانت الحياة هى حياة الشعور أى الوعى بالحياة تمايزا عن حياة الأموات ، كان الأدق أن نقول : « **انا اشعر فانا إذن موجود** » . قد يفكر الإنسان لاهيا عن نفسه وعن العالم ، ولا يشعر بوجود نفسه ولا بوجود الآخرين . قد « **تفكر** » الآلة الحاسبة ، وتقوم بعمليات يعجز الفكر عن القيام بها ولا تثبت أنها موجودة ، ولا تشعر بذاتها ولا بصاحبها ولا بنتائج عملها الذى قد يكون قرارا بتدمير العالم ، والقاء قنابل ذرية ، واندلاع الحروب العدوانية . وقد « **تفكر** » القردة العليا كما هو واضح من تجارب علم النفس الحيوانى ولكنها لا تثبت أنها موجودة فى عالم محيط بها ، لا تؤثر فيه وإن كانت تتاثر به . ولما كان كل شعور هو شعور بشىء ، فإن المبدع للنص الأول الذى يُحوِّل العالم المرئى إلى عالم لفظى ، يشعر بالعالم المحيط به ، بين الأشياء ، ومع الآخرين .

والأشياء ليست مواد مصمتة ، جزئية متفردة ، بل أشياء حية ، علاقات فردية واجتماعية ، حوادث دالة . الأشياء للاستعمال كأدوات للتعبير أو التنفيذ ، أشياء للفرح ، الزينة واللباس الجديد ، والمنزل والحديقة

والكتاب ، وأشياء للحزن كالمرض والموت والحوادث والكوارث واللباس الأسود ومظاهر الحداد . الأشياء إنسانية ، عالم محيط بالإنسان ، امتداد لعلاقاته الفردية والاجتماعية . الأشياء قبل أن يدخل الإنسان معها فى علاقات ليست أشياء ، بل عالم المادة الأولى ، ملاء أشبه بالخلاء ، وجود أقرب إلى العدم . لذلك بعد خلق العالم ، خُلق الإنسان حتى يصبح الخلق عالما إنسانيا ، ويتحول من عالم مصمت إلى عالم دال ، من الصمت إلى الكلام ، من اللا معنى إلى المعنى .

والآخرون ليسوا أشياء أيضا للإدراك ، دمى متحركة ، أعداداً للإحصاء ، أرقاما للحصر ، نسباً كمية ، بل أقطاب فى علاقات متبادلة ، محبة وصراع ، تآلف ونفور ، اجتماع وافتراق . الآخر طرف فى علاقة . هو الأنا الآخر فى مقابل الأنا . كما أن الأنا هى آخر بالنسبة إليه باعتباره أنا . العالم المحيط إذن أشياء وذوات ، مجموعةمن العلاقات ، مجال للعمل والنشاط . العالم المحيط عالم من المعانى والدلالات ، إيماءات وإيماءات مقابلة ، مقاصد ومقاصد متداخلة ، إرادات وإرادات متصارعة ، من أجل بناء عالم إنسانى دال يكشف عن حقيقة العالم المصمت عالم الأشياء والحجارة والكائنات الحية . وهنا تبرز أهمية الشىء فى العالم الإنسانى ونشأته فيه . فبعد أن يتم إدراك الشىء بالحس ، هل هو تصور أم صورة ؟ بعد أن يدخل الشىء فى مجال الرؤية ويسقط عليه ضوء الكشاف هل يتحول من دائرة الإدراك الحسى إلى دائرة التصور والتصنيف ، عن طريق المقولات الذهنية ، أم إلى دائرة التمثيل والإبداع عن طريق الصور الفنية ؟ وهل التقابل بين العلم والفن هو هذا التقابل بين الدائرتين بعد الإدراك الحسى : دائرة التصور للعلم ودائرة التمثيل للفن ؟ وماذا عن دور الفلسفة ؟ هل هى أقرب إلى التصور أم إلى التخيّل إلى العلم أم إلى الفن ؟ وماذا عنى الدين ؟ وأية دائرة فضل التعبير عن نفسه من خلالها ؟

ثانيا : قصور الإدراك الحسى :

يبدأ النشاط اللإنسانى فى العالم المحيط ، بين الأشياء ومع الآخرين بالإدراك الحسى ، أى برؤية العالم الخارجى من خلال الحواس . ولا يفترق الإنسان طفلا ، أو بالغا عن الحيوان فى الإدراك الحسى ، باعتباره انطباعا حسيا أى دخول العالم الخارجى فى مجال الرؤية . فالحواس هى الوسيلة الأولى التى تظهر من خلالها العلاقات المتبادلة بين الإنسان والعالم المحيط . ومع ذلك ، فالإدراك الحسى ، وهو تحويل الانطباع الحسى إلى مستوى الوعى ، يظل قاصرا عن إعطاء كل إمكانيات العالم المحيط وإيحاءاته ودلالاته وأعماقه ومستوياته . وبالرغم من دفاع الحسِّيين ، قدماء ومحدثين فى تراثنا وفى تراث الآخرين عن الحسِّ ، إلا أن الإدراك الحسى يظل قاصرا عن إعطاء كل إمكانات الوعى بالعالم . ويتمثل هذا القصور فى الآتى :

١ ــ بالرغم من أن الإدراك الحسى بدأ كانطباع حسى وتجاوزه إلى الوعى بالتراث ومعارفه ، إلا أنه يظل أقرب إلى الانطباع منه إلى الإدراك متجاوزا الوعى بالذات إلى الوعى بالعالم . فى الإدراك الحسى ، ترتسم صورة الشىء فى الحس من خلال الحواس الخارجية، ولكنها تظل صورة باهتة متوسطة ، لا هى الشىء ذاته ولا هى الوعى به . فإذا ما كان هناك خلل فى الحواس أو ضعف فيها ، أثر ذلك على صورة الشىء ، فى الحس ، فبدأ الوعى المزيف . وصورة الشىء نمطية آلية ، وعمل الحواس كذلك .

وبالتالى تختفى إمكانية التفرد فى الوعى ، وتأويل المعانى والإيحاء بالإمكانات والاحتمالات . وتنتهى التعددية لحساب أحادية مميتة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة ، ومن الموت منها إلى الحياة .

٢ ــ يعطى الإدراك الحسى جانباً واحداً من الشىء . وهو الجانب المرئى منه دون الجوانب الأخرى اللا مرئية ، والتى تحتاج فى إدراكها إلى التصور والتخيل بل إلى التذكر والتوهم . وبالتالى يستحيل الفصل بين الحواس الخارجية والحواس الداخلية فى عملية الإدراك . لا يعنى ذلك كما هو الحال عند القدماء فى تراثنا والمحدثين فى تراث الآخر المعاصر لنا ، أن الحواس الخارجية لإدراك العالم الخارجى ، والحواس الداخلية لإدراك الظواهر الباطنية فى النفس ، لأن إدراك العالم الخارجى يحتاج أيضا إلى الحواس الباطنية . فالشىء المدرك ليس فردا بل هو مجموعة علاقات مع باقى الأشياء ومع الإنسان ذاته . والعلاقات لا تدرك بالحواس الخارجية بل هى موضوعات للتصور والتخيل والتذكر والتوهم . ليس الإدراك مجرد تقابل الشىء المرئى مع الرائى ، ولكن هو احتواء الرائى للمرئى وإدراكه له من كل الأطراف سواء دار الرائى حول المرئى ، أو دار المرئى حول الرائى ، أو دار كل منهما حول الآخر فى دوران متبادل ، فى أوقات وأوضاع مختلفة كما هو الحال بين الحبيبين .

٣ ــ مقياس الصدق فى الإدراك هو مطابقة الشىء المدرك مع الصورة المرتسمة له فى الذهن من خلال الحواس وكلما كانت المطابقة كاملة إلى حد التماثل كان الإدراك صحيحا . وهذه استحالة فعلية وافتراض وهمى لا وجود له . إذ يستحيل أن يطابق الشىء فى الخارج الشىء فى الداخل ، عالم الأعيان مع عالم الأذهان من خلال توسط الحواس . فالحواس ليست آلات تصوير تستقبل الأشعة التى تنبعث من الشىء فى الخارج مقلوبة إلى الداخل وعلى فيلم حساس فتحدث الصورة المطابقة بتوافر الشروط اللازمة لذلك ، مثل الضوء . فالعالم الخارجى رؤية إنسانية . الأشياء فيه علاقات . والآخرون فيه أيضا أطراف فى علاقات . والتصوير يكون للشىء وليس للعلاقة . كما أن قلب الصورة ليس فقط عملا آليا للعين بل هو عمل الشعور فى الانتباه . فقد يتم عمل الصورة ولا يحدث إدراك ، لأن الشعور غير منتبه لمضمون الإدراك فتظل على هامش الإدراك .

٤ ــ للإدراك الحسى جانبان : خارجى وداخلى . الخارجى هو استقبال الحواس للإشارات من العالم الخارجى ، والداخلى هو تحويل هذه الإشارات إلى دلالات ، والدلالات ليست مدركات حسية بل هى مرتبطة ببناء الشعور ونسيجه ، محددة بالانفعالات والعواطف ، ومشروطة بحالات الحزن والفرح ، وبالشعور النائم والشعور اليقظ ، بالحياد والاهتمام . فالإدراك الحسى علاقة متبادلة بين الموضوع والذات ، وتضايف بين المرئى والرائى ، وإيحاء متبادل بين الشىء والشعور به مثل العلاقة أيضا بين الحبيبين فالحب ليس من طرف واحد وإلا كان موتا وسأما ، سلبية طرف ، وهو الشعور ، وإيجابية آخر ، وهو الحواس . بقدر ما يكون الشىء متجها نحو الشعور يكون الشعور متجها نحو الشىء . وبقدر ما يكون الرائى قاصدا نحو المرئى يكون المرئى قاصدا نحو الرائى . الشىء منبه للإدراك ، والإدراك موقظ للشعور .

٥ ــ الإدراك الحسى وعى سطحى بالعالم ، خال من العمق الدلالى . فالأشياء علاقات وليست مجرد مواد

متراصة ، فى حركة وليست فى ثبات ، الإدراك الحسىّ هو فقط أول مراحل الوعى بالعالم . وتلك عظمته وحدوده . لا شىء يبدأ إلا به ولا شىء ينتهى إلا إليه . هو اللقاح الأول ، والتخصيب المبدئى الذى بدونه لا يكون زرع أو نماء أو ميلاد أو نمو . هى النظرة الأولى قبل السلام والكلام والموعد واللقاء . هو شرط الوعى ومع ذلك ليس الوعى مشروطا به ، بدليل الأعمى الذى يدرك أفضل من البصير ، اعتمادا على التصور والتخيل والتوهم . بل أن الوعى الذاتى بدون حواس داخلية يظل وعيا بالذات دون حواس خارجية ، ووعيا بالعالم المحيط عن طريق حدود الوعى بالذات .

٦ ـــ الإدراك الحسى أقرب إلى الانفعال منه إلى الفعل ، وإلى السلب منه إلى الإيجاب ، وإلى الأخذ منه إلى العطاء . ولما كان الإدراك مقدمة للمعرفة ، وكانت المعرفة مقدمة للفعل ، يظل الإدراك الحسى مقدمة بلا نتيجة ، وانفعالا دون فعل ، ونظرا دون عمل ، ومطلبا دون اقتضاء . والأشياء المدركة فى حاجة إلى تغيير وإعادة بناء ، وليس إلى مجرد إثبات وجود . الأشياء المدركة هى نظم علاقات بالقوة ، فى حاجة إلى أن تتحول إلى نظم اجتماعية بالفعل . فالواقع بناء اجتماعى كما أن الأشياء علاقات اجتماعية .

٧ ـــ الإدراك الحسى فى أتم صورة ، بعد أن يتحول إلى وعى بالعالم بعد الوعى بالذات ، يعبر عن نفسه فى لغة ، ويصوغ المدرك الحسى فى قضايا للإعلان والتأثير واقتضاء الفعل . ومن ثم كانت اللغة أداة الإدراك فى التعبير والإيصال . الإدراك الحسى إدراك ذاتى ، معرفة بلا صوت ، صمت دون كلام . ثم تأتى اللغة فتحوله إلى صياغة وتعطيه أبعادا لم تكن فيه ، من أجل اقتضاء الفعل والإيحاء بالمعانى وتوجيه الواقع وتحريك نظم الأشياء . الإدراك دون لغة كنهر بلا مصب ، قِدْر بلافتحات ، جيش بلا قيادة ، جماهير بلا ثورة . وإذا تم التعبير باللغة تكون القضية تكرار للإدراك الحسى . هذه منضدة ، هذه سبورة ، هذا قلم ، عبارات تقريرية يفصلها العلم بعيدا عن عبارات الإنشاء : أنا سعيد . هو حزين . مِصر كَبُتْ ... الخ .

ثالثا : حدود التصور العقلى :

ومن أجل قصور الإدراك الحسى جعله الفلاسفة العقليون أول درجات المعرفة وليس نهايتها . تبدأ المعرفة به ولكن لا تنتهى إليه . إذ يظل أقرب إلى المادة الحسية الخام فى حاجة إلى تعقيل . وهنا يأتى دور التصور الذى يقوم بتحويل المادة الحسية إلى رسالة والإدراك الحسى إلى إدراك عقلى ، فيصبح للشىء معنى . والمعنى أقرب إلى العقل منه إلى الحس . وبالعقل يعيش الإنسان مع المعنى ، ويتحول عالم الأشياء إلى عالم المعانى . ومع ذلك للتصور العقلى حدود أيضا أهمها :

١ ـــ ليس للتصور علاقة مع العالم الخارجى بل يتعامل مع المادة الحسية المنقولة إليه عن طريق الحواس . فهو تجريد للأشياء ، وخَلْق عالم بديل عن العالم الطبيعى . وبدل أن يتعامل العقل مع الأشياء مباشرة فإنه يتعامل مع عالم متوسط بينه وبينها وهو عالم الصور والمقولا ت. فينسى العقل العالم الخارجى ، ويصبح مقياس صدقه تطابقه مع نفسه . وتكون استدلالاته صحيحة إذا ما تطابقت مقدماته مع نتائجه بصرف النظر عن تطابقها مع العالم الخارجى . وشتان بين حيوية الأشياء وبرودة العقل ، وحركة الأشياء وسكون العقل وطبائع الأشياء ومصطنعات العقل .

٢ ـ يظل الخلاف قائما حول هذه التصورات ، هل هى فطرية أم مكتسبة ، قبلية أم بعدية ، مجرد تجريد الانطباعات الحسية عن طريق التكرار والتداعى وقوانين الارتباط أم هى مستنبطة من طبيعة الذهن ونسيجه ؟ والنزاع بين الحسيين الذين يأخذون الحل الأول ، والعقليين الذين يأخذون الحل الثانى معروف ومشهود ، ولا سبيل لترجيح أحد الرأيين على الآخر « ديكارت » و« ليبنتز » من ناحية ، أو « لوك » و« هيوم » من ناحية أخرى . كما يظل الخلاف قائما حول وظيفتها هل لها دور فى المعرفة ، ودور رئيسى باعتبارها الشرط الضرورى لها كما هو الحال عند « كانط » ، أم أنها عائق للمعرفة ومانع لها كما هو الحال فى الوضعية المنطقية والمدارس التحليلية ، التى استأنفت موقف الحسيين الأوائل ؟ ويكون السؤال : هل يمكن للتصورات القبلية أن تتعامل مع الأشياء الطبيعية ؟ وإذا كانت التصورات ناشئة من الحس فإنها ترجع من جديد إلى الإدراك الحسى وقصوره .

٣ ـ يسقط أيضا التصور العقلى عالم الشعور من الحساب ، وكأن الوجدان لا يتوسط بين الحس والعقل ، وكأن المادة الحسية تعبر إلى الذهن مباشرة دون مرورها بحالات الشعور التى قد تلون المادة الحسية ، وتوجه التصورات العقلية . صلة الإنسان بالعالم الخارجى ليست فقط صلة معرفية حسية أو عقلية بل هى أيضا صلة وجدانية . ويضم الوجدان والعواطف والانفعالات والأهواء . ومهما أوتى العقل من تصورات قبلية فقد تعصف بها الأهواء . لذلك كتب معظم الفلاسفة العقليين رسائل فى السيطرة على الانفعالات حماية للعقل ، ودفعا لمنافسة الانفعالات له فى السيطرة على السلوك . التصور العقلى للأشياء يجعل الإنسان يعيش مستويين : المعرفة النظرية الرياضية أو العلمية ، والمعرفة الوجدانية التى يستبعدها من الفكر الرياضى والعلمى لأنها ذاتية شخصية ، عرضة للصواب والخطأ ، لا تخضع لمقاييس واحدة ، مزاجية ذوقية ، مجالها الفن والأدب . فيتحول المهندس إلى شاعر ، والعالم إلى فنان . التصور العقلى إذن معرفة ناقصة بالشىء . تعطى حدوده الخارجية تلج إلى مضمونه الداخلى ، أشبه بالرسم الهندسى منه بالمشاركة الوجدانية والعيش مع الأشياء .

٤ ـ التصورات محدودة ، مغلقة . وظيفتها استبعاد ما لا يدخل فيها وحصر ما يدخل فيها . هى عمل مصطنع فى المادة الحسية ، تقطيع لمادة أولى ، مما يؤدى إلى فقدان العالم الطبيعى الخام كما يقدمه الحس . وكلما كان التصور جامعا مانعا كان حده كاملا ، وإلا أصبح رسما ، أى ناقصا فإذا كانت علاقة الإنسان بالعالم علاقة انتشار وحركة ، فكيف يمكن ذلك والتصورات قيد ؟ صحيح أن التصنيف أحد وسائل تمايز العلوم وعدم الخلط بينها ، ولكنه فى النهاية يقضى على وحدة العلم . يقوم على الانفصال أكثر مما يقوم على الاتصال . يضع الحواجز بين الميادين . كما أن تحديد التصور ذاته فى حاجه إلى تصور . وهذا فى حاجة إلى تصور وينتهى الأمر إلى ما لانهاية ، دون الوصول إلى تصور أول ليس فى حاجة إلى تصور ، قد تكون هى بداهات العقول أو أوليات العلوم التى تعود من جديد إلى الاشتباه فى أصلها ، فطرية أم مكتسبة ؟

٥ ـ يصبح عالم التصورات شيئا فشيئا بديلا عن عالم الأشياء . وبدل أن يلعب الطفل بلعبة فإنه يلعب بظلالها . وبدلا من أن يتعامل رجل الأعمال مع الأشياء بالبيع والشراء والمقايضة فإنه يتعامل مع النقود والشيكات والحوالات وأذونات الصرف . وتنقطع الصلة

شيئا فشيئا بالعالم الخارجى ، ويصبح المصطنع هو الحقيقى ، والحقيقى بمعنى الطبيعى الواقعى خارج نطاق العلم . ويتم تركيب التصورات بعضها فوق بعض فى أنساق لا يعرفها إلا المتخصصون ، وتزدوج الثقافة بين الثقافة العالمة والثقافة الجاهلة ، الأولى للعلماء والثانية لغير العلماء ، الأولى للخاصة والثانية للعامة ، ثم تعجز التصورات عن تفسير العالم ، ويتم تغييرها وإعادة تركيبهاحتى تعجز من جديد ، وهكذا حتى يتحول تاريخ التصورات نفسه ، إلى تاريخ العلم ، فيثبت تقدم العلم وقدرة الإنسان على فهم المتغيرات . وتصبح التصورات عالما مستقلا بذاته إلى أن تصبح تدريجيا شيكات بلا رصيد . فتنشأ دعوات العود إلى الأشياء ، والعود إلى الطبيعة .

٦ ــ ينتهى الموضوع كلية ، وتقع الذات المتصورة فى النرجسية ، تتعامل مع نفسها باعتبارها موضوعا . تقيم الأنساق ، وتؤسس المذاهب الفكرية ، وتبدع فنا هندسيا كما حدث فى « الكلاسيكية » ، إخضاع كل شىء للقوالب المسبقة والقواعد والمعايير الشاملة للعمل الفنى . ونظراً لانقطاع الصلة مع العالم الخارجى الطبيعى ، وإيجاد عالم صورى بديل ، يبدأ شعور القارىء فى الفهم ، والبحث عن المضمون وراء الشكل . ويضطر فى النهاية إلى إيجاد مضمون من عنده ، يسقطه على الشكل ويملأ به فراغ التصور . فتتعدد التأويلات بتعدد القراء . ويحسب النقاد أن ذلك من عظمة العمل الفنى ، الّا يكون أحادى الطرف ، واضح المعنى . وكلما اكتنفه الغموض ازداد العمق ، ويكون العيب فى القارىء والمتذوق ، نظرا لضعف مستواه ، وليس فى الفنان أو الأديب الذى أسقط المضمون من الحساب واكتفى بعالم التصورات . بل قيل إن « السيريالية » أكثر واقعية من « الواقعية » لأنها تكشف عن أبعاد أعمق للواقع لا تكشفها الواقعية الساذجة .

٧ ــ وإذا كان العقل توجها بقدر ما هو استقبال وأخذ ، فإن التصور مجرد قالب ثابت لا فعل له ، إلا أن يكون حاويا لمحْوىً بتعبير « ارسطو » القديم . العقل التصورى أقرب إلى السلب منه إلى الإيجاب ، وإلى السكون منه إلى الحركة . العقل مع التصور يفقد قدرته على التوجيه وعلى تحويل النظر إلى عمل ، والمعرفة إلى سلوك يكتفى التصور بالفهم والتفسير دون التغيير . ويقصر مهمة العالم على النظر ، ثم تأتى بعد ذلك العلوم التطبيقية . العقل هادٍ ومرشد ، يحدد الخطى ومسار الطريق . العقل توجُّه نحو شىء مثل الشعور تماما ، شعور بشىء . فى التصور ينقلب العقل على ذاته ، ويتعامل مع نفسه ، بدلا من خطوة إلى الأمام ـ خطوة إلى الخلف . ويتحول الفعل والسلوك إلى قوى لا عاقلة ، طالما اقتصرت مهمة العقل على التصور .

رابعا : إمكانات الصورة الفنية :

وهنا يأتى دور الصورة الفنية كعامل متوسط بين الذات والموضوع ، بين الإدراك الخارجى والوعى الداخلى ، بين عالم الأذهان وعالم الأعيان ، متجاوزة قصور الإدراك الحسى وحدود التصور العقلى . للصورة الفنية إمكانات لا حدود لها لكسر الطوق فى العلاقة الآلية بين الذات والموضوع ، والانتقال من عالم المعرفة إلى عالم الخيال . وتتمثل إمكانات الصورة الفنية على النحو الآتى :

١ ــ ليس الشىء واقعة مادية مصمتة ، ثابتة جامدة كما هو الحال فى الإدراك الحسى ، بل حالة شعورية ،

اتجاه قصدى ، رؤية ذاتية ، إيجاد متبادل بينه وبين الرائى ، علاقة وجدانية ، مشاركة وتعاطف . الشىء هنا علاقة شخصية بينه وبين صاحبه مثل العلاقة بين الحبيبين . وتأخذ هذه العلاقة كل يوم أشكالا جديدة فى التعبير ، وتعطى معانى جديدة للفهم ، ويكشف عن جوانب مجهولة فى الطرفين . الشىء عالم إنسانى يتحرك ، يتقلب على أوجه عديدة كالبلور أو الكريستال يعكس من كل جانب ، وتتعدد الألوان ، والشىء واحد . الشىء يتكلم دون صوت مسموع إلا للفنان . فهو نغم للموسيقى ، وشعر للشاعر ، وسرد للروائى ، ومعنى للفيلسوف . الشىء حياة مثل حياة النفس فى حاجة إلى من يشعر بنبضه وهو المبدع والمتذوق . الشىء صديق وحبيب ، وصاحب ورفيق . لا يفهمه إلا من يبادله شعورا بشعور ، وقصداً بقصد ، واتجاها باتجاه .

٢ ــ ليس الشىء انطباعا حسيا كما هو الحال فى علم النفس الفزيولوجى ، أو إدراكا كما هو الحال فى علم نفس المعرفة بل هو صورة فنية ، إشارة إلى مشار إليه ، معنى ودلالة لذوى الألباب . الصورة تحويل غير الدال إلى دال ، والصمت إلى صوت ، والخفاء إلى تجلٍّ . الصورة امتداد للشىء وتكبير له ، مجهر يحول المتناهى فى الصغر إلى متناهى فى الكبر . الصورة تحرير الشىء وإطلاق له من عقاله ، بث للحياة فيه ، روح تُنفخ فى الطين . فى الصورة : الشىء رمز له مرموز ، وظاهر له تأويل ، الصورة مجاز الشىء وليس الشىء حقيقتها . فالحقيقة فى المجاز وليست خارجه . المجاز يكشف حقيقة الشىء . الاستعارة والكناية وكل ضروب البيان والبديع عناصر جزئية فى الصورة ، صورة فى دور التكوين ، شىء فى إطار التحول إلى صورة .

٣ ــ الصورة الفنية أكثر ألفة للإنسان . وظيفتها تحويل الشىء إلى بعد إنسانى مطابق لوضع الشىء كعلاقة . الصورة رفع للشىء إلى مستوى الإنسان . الصورة تحول من الواقع إلى الخيال ، ومن الحقيقة إلى الحلم ، ومن الأطلال إلى الشعر ، ومن الرؤية إلى الرؤيا . الصورة تُفجِّر أبعاد الشىء وتُعدِّد أوجهه ، هى أقرب إلى التصديق دون ما حاجة إلى إثبات أو استدلال . الصورة برهان شعرى ، دليل رواقى ، حجة فنية ، لغة إشارية . تثير فى نفس القارىء والمتذوق خيالاته ، فتنتج الصورة الأولى صورا ثانية . فالمبدع ليس هو المؤلف الأول ، بل هو القارىء باعتباره المؤلف الثانى . يعيش الإنسان فى عالم من الصور . والخيال أداة معرفة ووسيلة إيحاء أكثر من العقل الناقل للانطباعات الحسية والواضع لها فى تصورات ، الخيال مبدع كما لاحظ « ابن عربى » .

٤ ــ تكشف الصورة عن التماثل فى الكون ، والقياس فى الطبيعة . (إنها تمطر فى السماء كما تمطر فى القلب) كما يقول « فيرلين » ، (ينبت العلم فى القلب كما ينبت العشب فى الأكمة) كما تقول الشيعة . تكشف الصورة عن التماهى بين العالم الأصغر والعالم الأكبر ، بين عالم الشعور والكون كما لاحظ إخوان الصفا من قبل . فى الإنسان أنهار ووديان ، وصخور ورمال . وفى الكون عيون وعقول ، قلوب وأطراف . فإذا ما أتت صورة ، فإنها تخلق صورا أخرى كما هو الحال فى حزب الأمثال فى الأديان . الإيمان جوهرة ، الإيمان شمس أو قمر ، الإيمان درة ، الإيمان سمكة فى شباك صياد لم يلتقط إلا العشب . ليس القياس أو التمثيل فقط هو الذى يقوم على التشابه والاختلاف . هناك مقياس فى الصور ، نسج صورة على أخرى . الصورة وحدة الكون المتعدد . لذلك كان الله صورة . أرسل الوحى مجموعة من الصور

ليس فقط فى أمور المعاد بل أيضا فى رؤية الطبيعة وفهم النفس . الوحى ليس أفكارا بل صور مثل مشاهد القيامة .

٥ ـــ تقوم الصورة بدور الذاكرة والرواية . وتبدع فى النقل وضرب الأمثال جيلا بعد جيل ، حتى تتراكم الصورة وتتحول إلى تراث شفاهى أو مكتوب . النواة واحدة ، والأمثلة تتكاثر . وتظهر قضية الانتحال لتحاكم الخيال لحساب العقل ، وتنكر الإبداع دفاعا عن النقل . فالنص المنحول صورة للنص التاريخى ، ويعبر عن حقائق أوسع وأشمل منه . فيه خبرات أجيال وفهم شعوب . النص المنحول قراءة للنص التاريخى ، تكشف عن أبعاده الخفية ، وتستبطن أسراره ، وتفك رموزه . الصورة خيال يُحفظ فى الذاكرة ، وتتحول إلى سرد كما هو الحال فى قصص الأنبياء.الشعر أصل الفلسفة . لذلك لم تخل النبوات منه .

٦ ـــ تقوم الصورة بدور النظرية قبل الممارسة ، وتعطى الأساس النظرى للفعل قبل السلوك . تحمى الممارسة من المتاهات النظرية الخالصة بدعوى ضرورة تأسيس المعرفة أولا . الصورة تقنع وتجند وتحزب . هى أداة فى الجدل الاجتماعى . بل إن الصراع الاجتماعى هو صراع صور ، صورة الغنى مع صورة الفقير ، صورة القاهر مع صورة المقهور ، صورة السيد مع صورة العبد . ليست الصور طواحين هواء بل هى واقع لا مرئى . تنشأ الحروب كلها والنزاعات بناء على صور ، صورة الأسود فى ذهن الأبيض ، وصورة المتخلف فى ذهن المتقدم . الخاصة من العلماء تحتاج إلى الصورة فى بناء الخيال العلمى ، ولا تستغنى عنها العامة فى الحشود والمظاهرات .

٧ ـــ تبعث الصورة على الممارسة مع الحد الأدنى من الضمان النظرى . تدفع على السلوك ، وتوجه الإنسان نحو الفعل . الصورة دعوة للتمرد . دافع على الغضب وباعث على الثورة ، الصُّلْبُ صورة ، والهلاك صورة ، واللون الأحمر صورة ، وكذلك اللون الأخضر واللون الأبيض . الصورة ليست مرئية بالضرورة ، فهذا هو الرسم ، لكنما الصورة إبداع من الخيال يركب فيه الإنسان كل إمكانات الموقف ، من الحاضر والماضى والمستقبل . الإنسان مبدع صور ، بسيطة عن طريق الألفاظ ، أو مركبة عن طريق الجمل . الصورة الفنية هى الرباط بين المعرفة والوجود والقيم ، فهى أداة معرفية ، تكشف عن وجود من أجل تمثل قيم .

الشىء إذن صورة أكثر من كونه تصورا ، أو إدراكا حسيا . فالصورة لا تفقد الشىء بل تنميه ، ولا تضاد العقل بل تحرره من المقولات ، وتجعل عمله ليس المادة الحسية من خلال الحواس بل الصور فى رحابة الخيال .

هل صحيح أن العربى حتى اليوم مازال أسير الصورة ، صورة الحاكم فى ذهن المحكومين ، وصورة المحكومين فى ذهن الحاكم ؟ وهل تستطيع الصورة أن تحرر الإنسان من سذاجة الحس وغرور العقل ؟ هل معركتنا مع العدو هى معركة صور وخيال ؟!

رفعت سلام

إشـــــراقـــات

لاَ أَجِىء
سَيِّدٌ للسَّهو وَاليَنْسُون ،
سَيِّدٌ للغيَاب المُضِىء
قَاتل :
بَرِىء .

أَنبشُ رَملَ الذَّاكرة المغدُورَة
عَن نسيانٍ يسكُنُنى
أَو أَسكُنُه :
جَسَد يَمشى فَوقَ الماءِ ،
بلاَ ظل .
أَو ظلٌ يَمرُقُ ــ مُنْفَرِداً ــ
فى لَيلٍ مُبْتَل .

قَالَ : أَنَت سَيِّدى
قُلتُ : أنتَ مَوعَدى،
مَتَى تَكُون ؟
قَالَ : حين تَغدُو سَيِّدَ الجُنُون .
قُلتُ : خرقَتى وَبَيرَقى وَالصَّولَجان .
قَالَ : صُم عشرينَ شَهَرْا .
وَانتَظِرنى :
دَهْرَا

طَرقَةٌ ،
فامرأَةٌ منَ البُنِّ الخَفيف ،
امْرَأَةٌ من الحَفيف ،
وَانفراجةٌ عَلَى فَضَاءٍ يَحتَرق .
امْرَأَةٌ منَ البَهَار ،
وَانفراجَةٌ رَجْرَاجَةٌ
عَلَى مَا يَقسمُ الوَقْت :
غُبَاراً فَاتراً ،
وَلَبوةٌ من الشَّبَق

وجه يَختصرُ الأوقَات المهدُورَةَ ،

وَالطُّرقَ المهجُورَة ،
وفَضَاءات لاَ تعرفُهَا الأشجَار .
وَجهٌ يَأخُذُ شَكلَ الانشُودَة ،
أو شَكَل الأُنشُوطَة ،
يَرتَجِلُ أُنُوثَته ، شَائكةً ،
فَيُعيدُ الذَّاكرَة الهَاجرَة ،
فتَرسُمُ وَجهاً صَوبَ البَحْر
كَمشكَاةٍ لَم تَمسَسْهَا نَار .
وَجهٌ بَتَّار .

يَفرُّ فى الفَرَاغ : رَوَّاغا ،
فَيرتَمى عَلَى خَصْرى : العَرَاء .
لا ماءَ يَعرفُنى
فَيَسْتَبيحنى ،
وَلاَيَحط فى جَسَدى : عُوَاء .
رَملٌ رَمَادىٌّ ،
وَظلٌّ نَاعسٌ ،
بلاَ مَطَر .

أَجرَاسٌ سَودَاء .
هَل كَانَ الوَقت قَطيعاً بَرِّيًّا
يَرعَى جَسَدى ، المبسُوط عَلَى هَاويةٍ ؟
أَم كَانَت يَدُهَا طَائرَ بَحر ،
رَفرَفَ فى أَعضَائى ملحاً وَصَفيرا ؟
أَم كُنتُ أُحَلِّقُ فَوقَ الماء ، وَئيدَا ؟
وَأَحُطُّ عَلَى أَجَراسٍ سَودَاء ؟

تلكَ خَيْبَتى الثَّقيلَةْ
هَل الأشياءُ فُولاَذٌ
يُحَلِّقُ فى دُخَانٍ سَادرٍ ،
أَم غَيمةَ غَجَريَّةٌ
تَرَعى الشِّيَاهَ عَلَى الميَاه ؟
أَم وَردَةُ الفرَار
تَنمو فى يَدى القَتيلَة ؟

هَاوية

أَمُدُّ فَوقَها خَيطاً من الدُّخَان
خُطوتَان ، حَافياً ، إلَىَ انتصَافه ،

فَقَفزَةٌ مَسعُورَةٌ ،

لأهوِى ضَاحكا ،

مُعَلَّقاً ، وَ لاَ جنَاح

فَالأرضُ تَجهلُ خُطوَتى ،

وَخطوَتى لاَ تَعرفُ الصَّبَاح .

مُعَلَّقٌ ،

وَتَاجِىَ : الرِّيَاح .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ أشعارا لهؤلاء :

نصار عبد الله	محمد صالح	صلاح اللقانى
أحمد زرزور	ناصر فرغلى	عبد العظيم ناجى
عبد اللطيف عبد الحليم	لطيفة الأزرق	مهاب نصر
ممدوح عدوان	فاروق شوشة	محمد بدوى
محمد هشام	وليد منير	صلاح عواد
جميل أبو صبيح	عبد الله السمطى	محمد عبد الوهاب السعيد
	منير فوزى	

محمد حافظ رجب

حماصة ...
وقهقات الحمير الذكية

فى حجرة (رشاد الفكهانى) .. طاقةٌ مفتوحة ، خلفها حمار ، تحتها عربة بجانبها سوط حوذى ، على يمينها عريش عربة ، على شمالها امرأة تمسح ظهر حمار ، فى منتصف الطاقة شوارب ، وآذان طويلة ، وذيول ، ونهيق .

فى الخامسة يعود (رشاد الفكهانى) من المصنع مصنع يعصر بذرة القطن ... تصبح زيتا يضعه رشاد وزوجته وجيرانه فوق حبات الفول فتسبح .. لكن بعضها لا يعرف السباحة ، فيغرق ، وينتشل أولاد رشاد الغرقى من الطبق ، ويتركهم رشاد .. يجلس فى الطاقة بأصابع مغموسة فى القطن المعصور « تقع عيناه على آذان طويلة ليس لها عدد ، وصف من العجلات وشوارب ، وذيول مرفوعة .. ذيول تطرد الذباب .. من بين كل هذه الأشياء تلتقط عينا رشاد مخلوقا بأربعة اقدام ... يحييه المخلوق بودّ .. ليس ذنبه أن صوته منكر بغيض . هكذا خلق .

يفور الدم فى راس رشاد حين يسمع الصوت .. يتناول قطعة جلد . قطعها من سير ماكينة قديم فى المصنع يرفعها فوق مخلوقات طبق الزيت المعصور ، الغرقى فى الفول ، فتلقى بنفسها هى الأخرى فى الطين ، لكنها لا تسبح ... يبتلعها الزيت ولا تطفو الجثث فوق السطح .. ثم يستدير إلى الماكينة معصرة الزيت .. أصل البلاء هى فى داخلها تنمو البذرة .. وتخرجها له مخلوقات مشوهة تحبو ، وترضع وتصرخ .. ولا تسكت إلا عندما يرفع سوط الماكينة فوق جلدوها وتهرب (عزيزة) إلى ركن فى السقف تستكين فيه .

وتظل مخلوقات الصوت المنكر تمشى فى الطاقة المفتوحة . تعبرها ثم تصل إلى رأس رشاد فتجتاز البوابة .. لكنها ما تكاد تسير قليلا حتى تنهق بحزم فينهار السدّ وينهق رشاد الفكهانى هو الآخر ..

... (أحمد ابن الحدادة) .. بلديات رشاد

الفكهاني .. هو الآن يمتلك مخلوقا بذيل .. وأذنين طويلتين .. وأقدام أربعة .. وآخر له عجلتان .. ليس له ذيل .. ابن الحدادة منذ شهور كان صبيا (لحفيظة) ، أحبها واشتغل حوذيا فوق عربتها .. وأكلت على يديه الشهد .. لكن أصابعه العشرة لم تلمس منها المليم الأحمر .. نومته .. سجائره .. طعامه .. كيفه .. كله على حسابها .. لكن الفلوس لا .. وكما يحدث لكل العشاق فى العصور الوسطى وغير الوسطى .. اختلف الاثنان .. بدافع من الغيظ وحده استأجر ابن الحدادة عربة وحمارا .. واختبل عقل حفيظة .. أرادت إرجاعه .. لكن اللى كان .. كان ..

أحمد ابن الحدادة ورشاد الفكهاني .. خلف الطاقة ـ يجلسان .. يتطلعان إلى الحمير وأصحاب الحمير : حفيظة وحماصة وعبد العال ، وعبد الرازق وعوض الله .. أحمد يهمس فى أذن رشاد بكلمات تلهب عقله وتحرق قلبه : دول مش عربجية .. دول شيالين دهب .. الحمار أحسن من ماكينة الأوتومبيل لو يتمسك ويروح العرض .. ينزل صاحبه السوق على طول ويشترى حمار واحد بدله ... من حلاوة المكسب مايرضاش يتعطل ولا ثانية ... حفيظة لما أخذوا حمارها الأولانى العرض .. نزلت السوق .. اشترت غيره فى ساعتها .. وعلقت عربيتها .. ماجلهاش صبر تستنى لما حمارها يخف ..

كلمات ابن الحدادة قارب بثلاثة مجاديف يسبح فى ترعة المحمودية ...

... قارب رشاد الفكهانى ليس له مجداف ... من الداخل مثقوب .. أولاد رشاد طول النهار يفرغون الماء منه ... لكن الثقب يتسع .. الماء يصل إلى مستوى العنق ... وليست هناك ثمرة قرع كبيرة .. ولا عجلة منفوخة يتعلق بها ... ويخرج بهم إلى الشاطىء ...

... أخت رشاد فوقه ... صاحبة سفن تجارية تمخر بهم عباب البحر الكبير والترعة والرّياح .. اللى فى بلدهم .. زوجها مات .. وترك لها المكن يدور ، والمراكب محملة بالبضائع .. صفير المراكب يصل إلى أذنى رشاد الفكهانى وهو فى حجرته يفترش النوم .. فينتفض ... أولادها بحارة عظام .. وقباطنه يراكب .. تمخر عباب المحيطات مع أنهم فى العمر فى سِن أولاده ... وأولاده مازالوا نوتية ... يا دوبك بيتعلموا نط الحبل من فوق طبق الزيت المعصور من بذرة القطن ...

الفكهانى حزم أمره وصمم ...

... انتهى الأمر وصمم ..

.. صعد السلم .. تكلم مع أخيه .. أخته عملت له جمعية مع ألف قبطان وقبطانة من كل أنحاء البحار ... قبضتها هى الأول وأعطتها له ..

.. وبين يوم وليلة انضم إلى عائلة رشاد الفكهانى مخلوق ليس جميلا إلى حد بعيد يعرف كيف يأخذ حقه بصوته : وسيلته فى صراع الدمامة .. مع المخلوق جثة خشب لها عجلات تتحرك عليها : توت .. توت .. ياخبر اليوم بفلوس .. بكره يبقى بلاش ... أصبح الخبر ببلاش .. ما سمعتوش .. ما سمعناش .. طيب اسمعوا ... رشاد اشترى عربة ... أصبح أبا لحمار ..

... فى وسط الحارة .. ساعة الظهيرة .. والحوذية عادوا منذ قليل من الوكالة ، والحمير أطلقوا سراحها من العربات .. جرت حفيظة عشيقة أحمد ابن الحدادة وبالكف أعطت له على صداغه ثلاثة ...

يخرب بيتك .. يخرب بيتك .. يابو دم فاطس .. ياحسودى .. ماكفكش إنك بقيت صاحب عربية .. تقوم توقع الراجل الغلبان كمان ... ما لقتش غير رشاد اللى عنده كوم لحم توقعه .. وتخليه يرمى قرشناته فى الأرض ...

... ابن الحداده صمت ...

.. أكل أصابعه وصمت

... أكل الحب الكف ...

... ترك الكف علامتين بلون قلبه ..

... صمت اللسان ما نطق ... والعين فى الأرض اتسمرت ...

... وضحك الرجال ... وزوجات الرجال ... حتى حماره ضحك ..

... قبل الغروب وقفت (حماصة) صاحبة العربة التى تجد مأواها تحت نافذة رشاد صاحت :

.. تنّهم يعيبوا على الحمير والعربيات : رشاد ومراته ، لما جابلهم ابن الحدادة عربية وحمار ..

.. عربة حماصة الآن غريبة .. تائهة .. لا مكان يأويها ... تحت طاقة رشاد باتت أيام وليالى ... لكن عربة رشاد .. المكان الآن يأويها ...

... اشتغل (غريب) حوذيا لعربة رشاد الفكهانى وحماره ..

... غريب لا يملك عربة ، ولا سوط عربة ، ولا ذيل حمار ...

... اختاره رشاد من بين كل الحوذية .. يطلع له بالعربية ..

.. بدأ رشاد يركب معه إلى الوكالة ..

... أخذ رشاد أجازة من المصنع .

... المشروع الجديد فى حاجة إلى تفرغ ..

... تحسس رشاد طريقه مع غريب وسط الحمير المكدسة ...

.... فى الطاقة المفتوحة جلس رشاد فى اليوم الثانى .. وتحته مخلوقه الجديد يتناول عشاءه ...

... دخل عليه عبد العال ولطفى ....

.... بعد السلام قال له لطفى :

.. ما تأجر لنا عربيتك ...

— ترك رشاد الطاقة ...

... ذهب إلى حماره .... وقعد يمسح ظهره براحة يده ...

... وراءه كان طفله يمسك بذيل الحمار فخورا به ...

... رد الفكهانى :

— لا ..

... قال عبد العال :

— طب ما تأجر لنا حمارك ..

... شدّ طفل الفكهانى فى ذيل الحمار ... فالتفت هذا إلى رشاد .. قال له :

— شوف ابنك بقه .

.. صرخ رشاد الفكهانى فى زوجته :

... يابنت الكلب اطلعى حوشى ابنك عن الحمار لاحسن بيشتكى منه ...

وردّ رشاد .. قال لعبد العال :

— لما تيجى لى بريزة منه أحمد ربنا ... بريزة كفاية على ..

... وانصرف لطفى وعبد العال ...

... بعدها بيوم جاء الحوذية : مدبولى ، وعوض الله وعبد الله نادوا على رشاد الفكهانى ليجلس معهم :

— خرج اليهم رشاد ..

.. جلس الجميع تحت الطاقة ..

... سأل مدبولى رشاد الفكهانى :

ـــ إلاّ غريب بيديك كام :

... قال رشاد كاذبا :

ـــ بيدينى ساعات سبعين .. ساعات خمسين .. مبسوط والحمد لله ..

قال الحوذى عوض الله : ادينا الحمار ، وندّوك كل يوم ربع جنيه أجرته ..

ـ قال رشاد :

العربية لما تجيب كل يوم شلن .. أنا كسبان ...

... فى هذه اللحظة نهق حمارالفكهانى فقام واقفا :

عن اذنكم .. أشوف الحمار .. أصله بينادى على ...

... شعر الحوذية أن رشاد مصمم على الاستمرار فى اللعبة ... فاستداروا بعوياتهم وساروا فوق جثة غريب :

ـ ياغريب الله يخيبك .. رشاد الفكهانى بيخوّنك .. بيقول لكل واحد إنك بتحط الفلوس فى جيبك .. دامستنى عليك .. لما يشرب صنعتك ويسيب الصنع ويزحلقك ...

... فى صباح اليوم التالى ... ذهبت نادية بنت رشاد لتوقظ غريب من نومه ، ليقوم ويشد العربية .. قال غريب لها :

ـــ سيبينى يابت .. أنا مش طالع النهاردة ...

... مش طالع .. مش طالع .. لكن الحمار .. اكله لوحده بيتكلف ربع جنيه فى اليوم :

ثمن طعام يوم بأكمله لكل مخلوقات رشاد الفكهانى ...

... رشاد الفكهانى مازال فى أجازة من المصنع ..

... أجازة يختبر فيها الحمير :ويتعلم الرقص بالسوط فوق العربة والعجلات تسير ...

.. عاد رشاد إلى الطاقة يتطلع منها إلى الحمير غير الفرحانة والفرش فى أيدى الحوذية فوق الجلد تمر ... والشوراب تبتسم نكاية فيك يافكهانى .. هل عمل مثلك احد ... ذهب إلى المصنع وجاء بقنطار بذرة قطن ، وراح يعصره أمامك ليكيد لك .. لكنى فعلت ذلك لأسد ثقب الزروق ، واعثر على مجداف .. أنت مغفل يافكهانى والحمير اذكى منك بكثير ... رشاد وهو ينظر من الطاقة انفتح له باب القدر : الشاطبى الغلبان ... صبى كل الحوذية .. واقف ينظر للحمير .. تخرج له لسانها .. تغيظه .. تكيده ... هى عندها شغل وهو بلا شغل ...

... صرخ الفكهانى فى نشوة ..

ـــ فاضى ياشاطبى ..

ـ فاضى ياعم رشاد ..

ـــــ علق العربية قوام ..

... رفعت الحمير آذانها إلى فوق .. فوق .. تنصت للكلام .. ثم خفضتها فى دهشة الشوارب هى الأخرى ثم لحقتها إلى الأرض .. الذيول هى التى ظلت كما هى منكسة ... وارتفعت أمواج الشاطبى على الشاطىء .. حملت رشاد فوق العربة ....

... ركب رشاد بجواره .. اكتفى بإمساك السوط .. لكن السوط لم يلمس جلد الحمار أبداً ... وساقا العربة إلى الوكالة ...

... فى الظهر عاد الشاطبى إلى غربال وله عنق جديد .. اكثر طولا من عنقه الذى تركه خلفه فى الوكالة ...

وعاد رشاد بفرحة كبيرة وضعها فى سبت عنب ترك حباته لمخلوقاته المنتشرة فى أنحاء الغرفة ... وتفرغ لحديث طويل مع الحمار ...

.. اهتز قلب غريب ... عندما رأى رشاد طلع بالعربة مع الشاطبى صبى كل الحوذية

... دار غريب على أصحاب العربات والحوذية فرفعوا السوط فى وجهه .. جر غريب أقدامه بحبل العربة حملها إلى ابن الحداده صديق رشاد .. ذهب إليه فى كوخه لصفيح بجانب فرن أمه الحدادة على شاطىء المحمودية ... قال غريب :

رشاد زعل ليه يا أحمد .. دن النهارده طلع بالعربيلا .. والشاطبى مجنون يكسرماله ، أنا قلبى على العربية ..

.. ابن الحدادة صديق رشاد يشعر بأنه صاحب فضل عليه .. قاده إلى كنز الذهب فى الجب .. فى سابع أرض .. تحملها الحمير تسير بها ... تتمختر بلا حوذية ولا سوط سار ابن الحدادة بدلال يتمختر هو الآخر إلى أن وصل إلى حجرة رشاد ..

— إيه يا فكهانى .. مزعل غريب منك ليه .. اطلع يا ولد شد العربية ..

.. بعظمة أشار إلى غريب ليقوم ..

رد رشاد بسرعة .. قال لابن الحدادة :

— بس يا ولد بلاش عبط . هو أنا قاعد تحت رحمته .. البت راحت تصحيه قال لها مش شادد النهاردة ..

— غريب قال بمذلة .

— ما انت يا عم رشاد اللى قلت للناس ، ده غريب بيجيب سبعين وثمانين وما بيدنيش إلا خمسة وعشرين ...

... حسم رشاد المناقشة !

— هلى كل حال يا غريب .. اكل العيش نصيب ..

... قال ابن الحدادة :

— بس أصل الشاطبى مجنون وبعدين يعملها معاك ..

قال رشاد :

— مجنون .. مجنون .. عاجبنى وأنا راضى بيه ..

.. انصرف غريب وأحمد .

.. وطلع الفكهانى النقلة التانية مع الشاطبى ...

... رشاد يحمل الشاطبى بالخضار والفواكه من الوكالة ... ويتركه يوصلها لأصحابها ويرجع هو راكبا الترام إلى المحطة ...

... فى المساء يطلع الشاطبى وحده يحمل العربة باللحوم ، ويظل على بجانب الطاقة ينتظره ...

... فى الليل العميق يقعد الشاطبى مع رشاد والدنيا ساكتة حولهما :

— يا شاطبى .. أنا أخوك .. اللى تتجدعن بيه ح اقسمه معاك ومع الحمار ... أنت لك التلت وأنا لى التلت .. والحمار له التلت ..

.. الشاطبى يحس بالسعادة الآن اكثر من حمار رشاد ... الشاطبى عمره ما اشتغل مع حوذى أو صاحب عربة وأعطاه فلوس .. يشغلوه بأكلة ونومته .. الآن سعيد أكثر من الحمار ، لأنه يأخذ فلوس فى يده والحمار لا يأخذ .

ثالث يوم الشاطبى فصل بدلة تيل كاكى صفراء عندما ارتداها حسدته كل الحمير الواقفة على الصفين : خان الشاطبى العيش والملح .. خرج على قوانين الجميع : ارتدى بدلة ... وهم لم يفعلوا ذلك بعد .

لكن فى قلب رشاد الفكهانى بذور خوف .. الشاطبى مجنون .. ولو أنه حوذى أبرع من كل الحوذية .. أحيانا يهف عليه غرام جنيه .. فيترك العربة والحمار .. وعريش العربة .. وحمولتها والسوط وعليق الحمار .. فى منتصف الطريق ويمشى .. والدنيا وما فوقها وما تحتها لا تساوى عنده بصلة ... عملها الشاطبى كثيرا مع حماصة وحفيظة وعبد العال ... ومن يومها لم يطمئن إليه أحد ، ويترك له عربته .. لكن المحتاجة .. ورشاد فى ورطته أعطاه عربته .. وهو لم يعملها معه بعد .. لكن ابن الحدادة عصر فيقلبه كل بذور الخوف ، حتى ارتفع الزيت المغلى إلى منتصف رأسه ...

.. فى الليل .. فى العاشرة .. جاء غريب وابن الحدادة معا ...

... الشاطبى جالس مع الفكهانى .. يشاهد نفسه يمتطى ظهر عبد العال ، صاحب أول عربة عمل فوقها .

... الشاطبى يشد اللجام المعلق فى فم عبد العال ، ويتقدم به حفيظة وحماصة وهما تجران عربة . .. وحمير الحارة تسير خلفهما تتأبط أذرع بعضها .. تتحدث فى أمور الدنيا ... ودوام الحال من المحال ... ورشاد الفكهانى جالس فى حجرته .. فى اسطبل كبير مملوء بالحمير ..

.... حمير تختلف فى أشكالها عن صنف هذه الحمير ... الحمير متجمعة حوله تنصحه باتخاذ أحسن طريقة لتهجين أنواع جديدة منها ، أكثر فهما ، وأكثر قوة ... لا تنهق بصوت قبيح وهذا هو شرط الفكهانى ...

... قال ابن الحدادة وغريب :

ـــ السلام عليكم ..

على الفور نهض رشاد الفكهانى ، وأغلق باب الاسطبل على حميره ، وعاد إلى الزائرين ...

... وظل الشاطبى يمتطى ظهر عبد العال وعلى شفتيه ابتسامة واسعة ...

... قال ابن الحدادة بلا إحم ولا دستور :

ـــ مش قلت لك يا رشاد .. آدى الشاطبى عملها معاك ...

قال رشاد الفكهانى :

ـــ عمل إيه ؟

ـــ ساب العربية فى نص الشارع وهى محملة .. واتوكل على الله ..

... صرخ رشاد بفزع ...

إيه ...

. . . الشاطبى بجانبه ما يزال يرفع سوطه فوق رءوس عبد العال ، وحفيظة ، وحماصة . . . لذلك كان سعيداً . . . إلى حد البلاهة . . .

. . . سأله رشاد الفكهانى بغضب مجنون :

ـــ صحيح سبت العربية فى نص الشارع يا شاطبى ...

أجابه الشاطبى بانبساط وسعادة وفرفشة تناقض غضب الفكهانى تماما :

ـــ أبداً . . . دا أنا ركنتها جنب الرصيف دقيقتين لغاية ما أجيب سيجارتين ، ورجعت على طول

. . . نهض رشاد مذعورا . . . فتح باب الأسطبل : عد حميره .. اطمأن عليها . . . الشاطبى يهدده بإغلاق هذا الاسطبل .. وتسريح كل هذه الحمير . . . لا . . يفتح الله ياشاطبى . . .

. . . لما عاد رشاد من الاسطبل وجد غريب يضرب الشاطبى وابن الحداده يتفرج عليهما

... خرج الشاطبى يضم أزرار جاكتته التيل الصفراء ...

... فى هذه اللحظة نزلت شقيقة رشاد الفكهانى من شقتها اللى فوق : صاحبة المراكب التجارية التى تجرى ولا تجرها حمير . وصاحبة ثمن الحمار والعربة والعريش ، السوط ... ... جاءت تعطش على فلوس الجمعية

... لما عرفت الحكاية قالت لغريب :

ــ انت يا ابنى تديهم إيجار العربية والحمار .. يوم .. يوم .. يارب تكسب جنبه .. يارب تنلم جنبها .. مالناش دعوه ..

... اتفقوا ..

ــ اصبح غريب حوذيا لعربة رشاد الفكهانى من جديد ..

... ونام الشاطبى تحت عربة رشاد ، وتحت رأسه جاكتة البدلة التيل الصفراء .. وفوق خدوده دموع تجرى تشرب منها حمير الحارة الحارة ولا ترتوى ...

... فى الظهيرة لم تعد العربة ولا الحمار ولا غريب ...

... انتظر الفكهانى أن يعود وحده ليخبره بما حدث .. كما اتفقا فيما بينهما لو حدث شىء .. لكن الحمار هو الآخر لم يعد ..

... فى المساء لم تعد العربة ولا الذى فوقها ، ولا من يجرها ..

... فى الليل جاء الخبر .. اصطدمت عربة رشاد الفكهانى .. بعربة أخرى مصنوعة من الحديد .. كسر ذراع غريب .. كسرت عجلة من العربة .. جرح حمار رشاد ... وبكى على الشاطبى ... المسكين لما رأى نفسه لا يتحرك ...

... قالت الحارة :

ــ ذنب مرات غريب ...

أصل غريب نصفه فلاح .. ونصفه .. سودانى .. ضرب مراته بنصفه السودانى الحامى فى الفجر لما عماها ..

... قال حمار رشاد :

ــ ذنب الشاطبى يا جماعة ...

.. فى فجر اليوم التالى .. وضعت زوجة رشاد غداء رشاد فى منديل محلاوى كبير .. أخذه الفكهانى وسار بحذاء ترعة المحمودية ... ذهب يعصر بذرة القطن من جديد لتصبح زيتا .. يضعه رشاد وجيرانه فوق حبات الفول فتسبح .. لكن بعضها يغرق ..



البرتـــو ســـــورافيـــا
ترجمة : أنور محمد إبراهيم

المبــارزة بيــن مــاركس ودستويفسكى

ظل الكاتب الإيطالى الشهير البرتو مورافيا طوال حياته مولعاً بدستويفسكى وقد انعكس تأثير العبقرى الروسى على رواياته الإجتماعية النفسية « اللامبالون » ، « امراة من روما » ، « الملل » ، « تشوتشارا » ، الأمر الذى اعترف به مورافيا نفسه اكثر من مرة .

وقد سافر مورافيا إلى لينينجراد ليرى راى العين بطرسبورج دستويفسكى ، وظل واقفاً فى خشوع امام الشقة التى انجز فيها الكاتب الروسى رواية « الجريمة والعقاب » بل انتزع جزءاً صغيراً من خشب باب هذه الشقة ليحتفظ به كتذكار .

نشر مورافيا مقالته « المبارزة بين ماركس ودستويفسكى » فى مجلة«Encountre»(العدد السابع نوفمبر ١٩٦٥ ، ص ٣ ـ ٥) وقد لاقت انذاك شهرة مدوية ، وتمت ترجمتها إلى كل لغات أوروبا تقريباً ، ولكنها لم تترجم إلى الروسية إلا فى مطلع العام الماضى (العدد الأول من مجلة « قضايا الادب » السوفيتية ١٩٩٠) .

فى تلك الأونة كان لهذه المقالة اهمية فائقة ليس فقط لانها بقلم الكاتب الإيطالى الشهير ، بل للتناول المبتكر لرواية « الجريمة والعقاب » الذى قد يبدو للوهلة الأولى مباشراً واجتماعياً بعض الشىء .

وينبغى ان نضع فى اعتبارنا فى البداية ان مقالة مورافيا « المبارزة بين ماركس ودستويفسكى » قد ظهرت بالتحديد فى الوقت الذى سمع فيه العالم للمرة الأولى الحقيقة المفزعة بشان جرائم ستالين ، من خلال الخطاب الشجاع الذى القاه نيكيتاخروشوف فى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى ١٩٦١ .

من هنا نقف على السبب الذى من اجله تناول مورافيا عن وعى رواية هائلة مثل « الجريمة

والعقاب » بشيء من المباشرة والاستناد إلى التحليل الاجتماعي ، منطلقا من فكرة أساسية هي استحالة أن تكون حتى انبل الاهداف واسماها مبرراً لاستخدام وسائل منحطة ، إذ أن دمعة واحدة تذرفها عين طفل لا يمكن ان تكون ، على حد قول إيفان كارامازوف ، عذرا للانسجام الكونى فى المستقبل .

و« إبداع » تقدم لأول مرة الترجمة العربية لهذه المقالة الهامة ، تحية لألبرتومورافيا فى الذكرى الأولى لوفاته (٢٧ اكتوبر ١٩٩٠) ، وتصديقا لتنبؤاته ، فدستويفسكى الذى هزم فى الجولة الأولى من المبارزة ينتصر على ماركس الآن .

ينفى الروس ، وإن جرى هذا على استحياء ، وبكثير من التردد ، أن دستويفسكى إبان حكم ستالين قد اعتبر خارجا على القانون ، ولكن تبقى حقيقة أن مؤلفات دستويفسكى لم يعَد طبعها آنذاك ، وكانت الطبعات القديمة من مؤلفاته تنتقل من يد لأخرى بين قرائه المخلصين ، أما المجلات الأدبية التى كفت عن الحديث عنه فقد تحولت إلى مجلات لا يرجى من وراءها خير ، وأخذت تسير من سيىء إلى أسوأ . باختصار فإن دستويفسكى ، كما أخبرنى بذلك فادييف منذ عدة سنوات فى روما ، كان بالطبع كاتباً روسياً يستحيل إسدال ستر النسيان عليه ، ولا يجوز ذلك بأى حال من الأحوال ، ولكنه كان فى نفسه كاتباً رجعياً ، دافع عن النظام القيصرى وعن الارثوذوكسية ، كما كان صاحب نزعة فى الفن انحطاطية فردية وكان منغلقاً على ذاته . ترى هل يمكن اعتبار هذا الحكم صحيحاً مطلقاً ؟ إننى أفترض أن الستالينيين على صواب جزئياً وهم ينظرون إليه باعتباره خصماً لهم (وخاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار رواية « الشياطين ») ولكن الصواب جانبهم فى أمور كثيرة .

لنأخذ كمثل افضل وأكثر روايات دستويفسكى شهرة وهى « الجريمة والعقاب » . إن هذه التحفة ستظل لسنوات طويلة مفتاحاً ضرورياً لفهم ما حدث فى روسيا وفى اوروبا خلال الخمسين عاماً الأخيرة . من هو راسكولنيكوف ؟ إنه مثقف ماقبل الماركسية ، الذى يعبر عن احتجاجه على الظلم الاجتماعى والفقر المدقع فى روسيا القيصرية ، والذى يقرر فى تحد القيام بعمل رمزى ضد هذه الظروف . لم يتسن لراسكولنيكوف أن يقرأ ماركس وكان معجباً بنابوليون نموذج السوبرمان للقرن التاسع عشر بأكمله ، نفس الأعراض نجدها فى الجانب المقابل عند جوليان سوريل فى رواية ستاندال ، بطل آخر متيم بنابوليون . راسكولنيكوف لا يحلم بالعظمة وإنما بالعدالة ، فيما بعد سنجد أن كراهيته تتركز فى العجوز المرابية ، وهو ما يتفق فى المحصلة النهائية مع المعادلة الماركسية بشأن استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . ولكن من هى فى هذه الحالة تلك العجوز المرابية ؟ إنها التجسيد للبورجوازية الأوروبية التى تضارب برؤوس الأموال المساهمة ، التى هى ثمرة فائض قيمة عمل الطبقة العاملة . إنها البورجوازية التى تعيش على الدخول التى تدفعها البروليتاريا فى الدول المحتلة والتابعة ، وتفعل هذا كله دون وعى ، وبضمير مطمئن . إن هذه العجوز هى فى واقع الأمر رمز قد لا يختلف كثيراً فى سماته الرئيسية عن النموذج التقليدى لصاحب البنك فى الروايات الساخرة المعادية للبورجوازية ، بشحمه المكتنز وقبعته الحريرية .

على الرغم من أن راسكولنيكوف لم يقرأ ماركس ويتصور نفسه سوبرمان يعلو فوق الخير والشر ، فإنه كان ما يزال آنذاك جنينا لقوميسار الشعب . والواقع أنه كان أول قوميسار شعبي يخرج من طبقة المثقفين التي ينتمي إليها ، والتي استحوذت عليها نفس الأفكار ، نفس التعطش للعدالة الاجتماعية ، نفس التشبع الأيديولوجي الشديد ، ونفس الإصرار على الفعل . كان الخيار أمام راسكولنيكوف هو ذاته الخيار المطروح أمام قوميساري الشعب وأمام ستالين : « هل يمكن لصالح البشرية قتل العجوز المرابية ؟ » (اقرأها : القضاء على البورجوازية ؟) إذا كان الأمر على هذا النحو لماذا إذن يكنّ الشيوعيون الكراهية لدستويفسكي ؟ إن السبب غاية في البساطة . إن كراهية راسكولنيكوف للعجوز المرابية لها جذور مسيحية . فالواقع أن هذه الكراهية هي كراهية المسيحي في العصور الوسطى للتجارة والربح ، إدراك تنافر تعاليم الكتاب المقدس مع البنوك والمكاسب .إن هذه الكراهية وهذه الخصومة التي استمرت مئات الأعوام قديماً هي التي سلمت البنوك والتجارة لأيدي اليهود ،حتى جاء هذا اليوم الذي أدركت فيه شعوب أوروبا المسيحية (وعلى رأسهم الإيطاليون) أن باستطاعتها هي ذاتها أن تصبح من أصحاب البنوك والتجارة ، وأن تبقى على الخوف من الله في قلوب الناس ، دون أن تجادله في دينه أو تتخاصم معه . على أن راسكولنيكوف قد ظهر ، مثله في ذلك مثل قوميسار الشعب ومثل ستالين ، في دولة من العصور الوسطى حيث تتحكم في البنوك وفي التجارة ، أجناس وجماعات اجتماعية محدودة ، جاء راسكولنيكوف من بلد زراعي متخلف ما يزال وثيق الارتباط بالمسيحية البدائية الصوفية . لهذا كانت البنوك والتجارة تمثل بالنسبة لراسكولنيكوف أعمالاً ربوية ، أما البورجوازية الأوربية والروسية اللتان تمارسان الربا فقد تحولتا إلى العجوز المرابية، ولهذا وجب قتل العجوز أي وجب القضاء على البورجوازية .

على أنه وفي هذا المكان تفترق الطرق بدستويفسكي والماركسية . الماركسيون غير المسيحيين على الإطلاق يقولون : « هيا نسحق المرابين ونمشي قدماً . بعد موت العجوز سوف نخلق مجتمعاً جديداً بلا طبقات ، وبلا مرابين . إن هذا المجتمع يبرر تماماً قتل المرابية » . أما دستويفسكي الذي بقي مسيحياً بعد أن قادنا خطوة وراء الأخرى ، عبر جميع مراحل الجريمة التي كان يفكر فيها دون توقف ، والتي اختبرها آلاف المرات في قلبه ، فيتوقف فجأة ، وبتحول حاد مفاجيء ، يعلن أن راسكولنيكوف ليس على حق فيما اقترفه ، أي أنه يعلن أن الماركسيين وستالين ليسا على حق ليقول : « لا . لا يجب أن تقتل حتى ولو كان هذا صالح البشرية . لقد قال المسيح : لا تقتل » . ويتوب راسكولنيكوف توبة نصوحاً ، ويأخذ مع سونيا في قراءة الكتاب المقدس . وهنا يضفي دستويفسكي على نهاية روايته هالة من الوجد الصوفي : « ولكن هنا تبدأ قصة أخرى ، قصة إنسان تجدد تدريجياً ، قصة إعادة انبعاثه رويدا رويدا ، قصة انتقاله من عالم إلى عالم آخر خطوة خطوة ، قصة معرفته بواقع جديد كان يجهله حتى ذلك الحين كل الجهل » .

على أن الماركسيين كان باستطاعتهم أن ينهوا الرواية على النحو التالي : « أما هنا فتبدأ الثورة » .

إن هذا الفراق بين دستويفسكي والماركسية هو نتيجة التقديرات المتباينة لكينونة الشر . الشر عند الماركسيين هو العجوز المرابية ، أي البورجوازية ، وقد قبل دستويفسكي هذه الأطروحة ، كما بدأ الأمر أولا ، ثم رفضها واتجه نحو

الاستنتاج المسيحى ، وفحواه أن الشر ليس هو العجوز ، وإنما هو الوسائل التى استخدامها راسكولنيكوف لإزاحتها أى بالتحديد هو العنف . إن الشر فى الرواية كما رآه دستويفسكى قد جرى تقديمه لا فى الموت العنيف للعجوز ، وإنما أيضاً ، وبالدرجة الأولى ، فى الموت العنيف الذى تعرضت له ليزافيتا البريئة المتدينة أخت المرابية والتى قتلها راسكولينكوف ليتحاشى شهادتها على جريمته . باختصار فالشر عند الماركسيين شىء غير حقيقى فلا توجد سوى مشكلة الشر الاجتماعى الذى يمكن تدميره عن طريق الثورة . أما عند دستويفسكى فالشر حقيقة فردية فى قلب كل إنسان ، وهذا ألشر ينعكس تحديدا فى وسائل العنف التى تطبقها الثورة . إن الماركسيين انطلاقا من مبرراتهم التاريخية والاجتماعية يستطيعون أن يغسلوا أكثر الضمائر اسودادا فى الوقت الذى ينفى فيه دستويفسكى أى مبرر للجريمة ، ويؤكد على وجود الشر الذى لا يستأصل .

هكذا كنا جميعنا فى الأعوام التسعين الأخيرة شهودا على ما حدث فى روسيا من تنافس بين دستويفسكى وماركس . انتهت الجولة الأولى لصالح دستويفسكى بإبداعه هذه التحفة الفنية ، بينما انتصر ماركس فى الجولة الثانية عندما تحققت نظريته بالثورة ، على أنه يبدو أن النصر فى الجولة الثالثة«او » مرة أخرى ، لدستويفسكى : فالشر الذى دخل من النافذة بفضل الماركسية اندفع كالسيل من باب الستالينية ، بمعنى أن ما حدث كان بفضل الوسائل التى طبقتها الثورة لتثبيت وتوطيد أركانها . أى نوع من الشر تراه ؟ عن هذا حدثنا خروشوف باستفاضة فى خطابه . أما أنا فسوف أتحدث باختصار أكثر : إن الشر فى الاتحاد السوفيتى قد انعكست صورته فى عددلا يحصى من أمثال ليزافيتا ، فيما لايحصى من الضحايا الابرياء الذين عذبوا وسيقوا إلى السجون وقتلوا باسم الثورة والذين يعاد إليهم اليوم اعتبارهم ولكن لن يعاد إليهم مطلقاما انتزع منهم . أعود وأقول فى إيجاز إن الشر هو الألم ، الألم الذى لا حدود له ، الألم الذى أغرق روسيا طوال الأعوام الخمسين الأخيرة ، إن هذا الألم بدوره هو الذى دفع راسكولينكوف لأن يهوى ببلطته مبررا فعلته بأنها لخير البشرية . للأسف فإن ضربة البلطة هذه كانت فى واقع الأمر أثقل وزناً بكثير من خير البشرية . لقد قفزت كفة الخير فى الفضاء حقيقة إلى أعلى فى الوقت الذى هبطت فيه الكفة الأخرى إلى أسفل ، بسبب ضربة البلطة وهكذا فقد تحقق إنتصار دستويفسكى ولو إلى حين .

محمد أحمد حمد

حوار ليلى مع امرأة ميتة

تغيبينَ فى الصمتِ ، تحت الثُّرى ، ياأميرةَ عِشْقى ، وتنطفىء الشمسُ قبلَ ابتداء السفر ويمتدُّ حُزنى عريضاً ، شجيًّا ، شفيفاً كبحر تمدَّدَ تحتَ القمرْ .

تغيبينَ فى وحشةِ القبرِ ، لكنَّ ظلَّكِ يكسرُ عنهُ القيودَوالقوانين يُحْضرُ عندَ انتصافِ الليالى ليؤنسَ حُزْنى المقيمْ .

ووجهُكِ يأتى من الليلِ ، ينشقُّ عنه جدارُ الظلامِ ، فيشرقُ سرْبَ فراشٍ توَّهجَ حولَ سريرى ، فأصحو لأشربَ من ضوئِهِ ويضىء دهاليزَ صدرى السَّقيمْ .

وحين أُسامِرُهُ يبدأ البوحَ ، ينقلُ لى سرَّهُ ، ثم يُجهش بالدَّمْعِ حتى تسيلَ دموعى ، فيختلطُ الجدولان ، أقبِّلُ وجنتهُ ، ثم آخُذُهُ بين صَـدْرِى وكفِّىَ كطفلٍ يتيمْ .

وكنتُ تعشقتُ وجهَكِ طفلاً ضحوكاً على شاطىء النَّهر فى ليلةٍ مُقمِرةْ

فظلَّ على جبهة البدر ، والنهر ظلَّ له تتفتحُ ضحكتُه الثرَّةُ المزهِرةْ .

وكنتُ تعودتُ أحضانَ جميزةٍ تتهوْدَجُ فوْقَ الضفافِ ، وتلمِسُ أقدامُها الماءَ ، كنتُ تعودتُ ، فى ظلِّها فى الهجيرِ ، أناديكِ ، أُشعِلُ نارى وأدعوكِ ، ينسَلُّ وجهُكِ من بين أَتْرابِهِ، ويهلُّ فيملأُ رَحْبَ الفضاءِ ، يطاعمُنى ، والهوى خمرُنا فى الزمانِ الرحيمْ .

إلى أن أتانا الغريمُ ،

ومن ظلمةِ القبرِ ، يشرقُ وجهُكِ فى كهفِ نَفْسى ليسمرَ ليلتهُ ويعودَ قبْيلَ غيابِ النجومْ .

وزُرْقةُ عينيكِ إذ تنديان بدَمْعِ الأسى والتَّذَكُّرِ زُرْقةُ حزن البحيراتِ ، زرقةُ موجِ السماءِ ، نبوح ، ونبكى ، أمقتولةٌ أنتِ ؟ هاتى أكْشفى سرَّكِ الآن ، إنى أنا « هاملتُ » — السيف .. لا .. لا تقولى التسامحُ .. كيف يعيشُ الجناةُ وأنت تموتين يا فرحتى المطفأةْ ؟!

نبوحُ ، ونبكى ، وما بَيْنَنَا لُغةُ الجمْرِ والسِّرِّ ، ما بَيْنَنا لغةٌ يعرفُ الصمتُ أغوارها والتواصُلُ بين الرمادِ وبين الحياةِ — الرمادِ وبين فمِ القبرِ والميْتةِ المرْجاةْ .

نبوح وما بيننا لغةٌ للتَّواصل بينَ الوجودِ وبينَ انْطفاءِ الوجودِ ، القناديلُ تبكى ، الستائرُ تهتزُّ ، ريحٌ منَ القبرِ ، نبكى ، نبوح ، بغيراللسانولهجتُنا من أنينِ البحارِ ،الخناجر تلمعُ عبرَ الخزانةِ ، مقتولةٌ أنتِ ؟

كيف التسامحُ ؟ .. ليس سوى الدَّمِ ما يغسلُ الدَّمَ ، هاكِ احملى خنجراً واتبعينى ، التوترُ يلسعُ أصواتنا ، البرقُ يسطعُ فوقَ زجاجِ النوافذِ يشعلُ نارَ الحنينِ إلى العدلِ ، هاكِ .. اتبعينى سنوردُ من قتلوكِ حياضَ المنونْ .

سأغمد سيفَ انتقامى المسمَّمَ فى صدرِ قاتلِكِ الآن دون مبارزةٍ ، وبغيرِ انتظارٍ لتكملَ جوقةُ شعرىَ أدوارَها ، وسأنقضُّ عاصفةً من سعيرِ الدماءِ أمزِّقُ أحشاءَهُ ، وأقدِّمُ أعضاءَهُ للطيورِ ، ووحشِ الخلاءِ ، تعالىْ إلى قصرِهِ نقفز السُّورَ ، نَنْقَضُّ ، نطفىء فى قلبه دمدماتِ الجنونْ .

اتغضبُ يا أيها الوجهُ ؟ .. لستَ ترى الإنتقامَ ؟ تقولُ لو أنَّ القصاصَ ابتعاثُ القتيل من الموتِ ، لو أنه يا ملاكى استلالٌ لروح الأثيم وإحلالُها فى رفاتِ القتيلِ فيصحو ، لكنتَ انْدَفعتَ إلى الانتقامِ ، ولكنَّ هذا القصاصَ قتيلانِ ، مَوْتانِ ، كيف التسامحُ ؟ إن القصاصَ سحابٌ يرشُّ الثلوجَ على فوَّهاتِ الجحيمْ .

أتغضبُ ؟ .. ترجعُ للقبرِ ؟ .. مازال فى اللَّيلِ متسعٌ ، والصباحُ بعيدٌ ، فلا تمْضِ ، وامكثْ معىَ ، سنعيدُ تذكر أحلامنا ، صارت الآنَ مثل ثقوب الجراحِ ، تذكرُها ينثرُ الملحَ فى جوفها ويسيلُ الدماء ، وبى شهوةُ الدَّمِ هذا المساء ، فسرُّكَ يفجؤنى ويقولُ التسامحُ ، لا تذهبِ الآن ، إنى سأشربُ كاسى فكنْ لى النديمْ .

عبد الوهاب الأسوانى

السـنزيـل



وسط الساحة تجمع شباب نجع الكتانية ... اكثرهم فيما بين الخامسة عشرة والعشرين .. قال أحدهم :

ــ سواعدنا تخشبت من قلة القتال ، من يفتح لنا معركة ؟ !

ــ شحات ..

ــ كلا .. شحات تحرش بامرأة فى المرّة الماضية .

ــ أنا تحرشت بامرأة حقا ، لكننى فتحت لكم معركة لانت فيها سواعدكم .

ــ نحن نشهد بانك نجحت حين استغاثت المرأة بأهلها ، لكن العائلات الأخرى حين سعت للصلح وسألت عن السبب ، كان حالنا لا يسر من الكسوف .

ــ عمران هو الذى يفتحها ..

ــ عمران حمار ..

ــ انت الحمار ..

ــ قصدى أنك تفتحها وتقفلها مع شخص واحد ، ونحن نريدها معركة كبيرة تغنى فيها النبابيت ربع نهار .

ــ طيب وتشتمنى ؟

ــ انا محقوق لك ياولد العم ..

ــ شعبان يفتحها لنا مع عائلة المطاقير ..

ــ كلا ، المطاقير مثلنا ، عددهم مثل النمل ، وأرضهم قليلة ، ويعشقون القتال كما نعشقه ..

ــ فعلا .. إذا فتحناها معهم لن تنسد ليوم القيامة .

ــ انا افتحها لكم ..

ــ قدّها وقدود يا شداد ، لكن قل لنا كيف ومع من ؟

ــ أقف فى طريق المزارع المؤدى إلى نجع المخاليل .. وأوّل رجل يمرّ منهم ، أهوى عليه بالنبوت ، وبعد أن أجعل المخاليل يروننى ، أهرب .. لكن عليكم تكونوا مستعدين .

ــ عيبك يا شداد أنك غشيم ، ربما مات الرجل فى يدك .

ــ سأضربه ضربة خفيفة ..

ــ المخاليل بالهم طويل ، لن يتحركوا بسبب ضربة خفيفة ، لابد من كسر ذراعه على الأقل .

ــ انا رأيى يضرب أحد أعيانهم .

والسبب ؟

ـ لنضمن غضبهم .

حمل لهم الهواء صوت استغاثة خافتة .. اشر ابوا بأعناقهم وعيونهم تلمع ..

ـ ما هذا ؟

ـ رجل يستغيث ..

ـ أين ؟

ـ الصوت يأتى من الغيطان ..

ـ بل من جهة بحر النيل ..

ـ كلا ، الصوت يأتى من حوش نخل الهوّارة .

ـ هس .. اسمعوا .

ـ الصوت ينادينا نحن ..

ـ أى نعم ، يقول الحقونى ياكنانية .

وقفوا يتلفتون حولهم .. يتنصتون إلى ثلاث اتجاهات .. الأجساد نحيلة لكنها قوية والعمائم الكبيرة ذات الطيات ، فوق الرؤوس لفها الغبار ..

ـ سمعتم ؟ .. يقول انا فى حماكم ياكنانية ..

طاروا إلى البيوت وعادوا بالنبابيت والحراب ووجوههم مبتهجة .. اندفعوا إلى جميع الاتجاهات ثم عادوا إلى الساحة يتنصتون للحظات وتفرقوا من جديد ..

سرى الخبر فى النجع ، فتحت البيوت الطينية أبوابها ، خرج الرجال ووقفت النساء فوق العتبات ، كل منهن تحكم خمارها حول وجهها وعنقها وتتساءل :

ـ إيش الكاينة ؟

تحت نخل الهوّارة تجمع المئات من نجوع كثيرة .. من اعلى نخلة فى الحوش انحدر الصوت :

ـ اجيرونى ياكنانية .. انا متحسب فيكم ياعرب .

ـ من أنت ؟

ـ انا حسن الجهينى .

ـ من أى بلد ؟

ـ من أولاد تمام .

ـ انزل ..

ـ الخيل ورائى ..

ـ خيل من ؟

ـ خيل التميمية ..

تساءل رجل فى منتصف العمر بصوت وشى بالفزع : التميمية ؟

ـ ماذا فعلت مع التميمية ياحسن ؟

يريدون قتلى .. أنافى حماكم ياكنانية .

ـ انزل وقل لنا عما حصل .

هبط من النخلة وهو يلهث .. شاب فى حدود الخامسة والعشرين ، ممصوص الوجه ، يميل إلى الطول ، شديد النحول ، عليه قميص حائل اللون ، على رأسه عمامة قديمة متربة ، حافى القدمين ..

احاطوا به وهو يرتعش وينظر ناحية الغرب بعينين زائغتين حتى خيل لبعضهم انه احول :

ـ انا خائف ..

ـ ماذا حصل ؟

أحنى رأسه ينظر إلى قدميه : حذائى ضاع وانا أجرى .

ـ هل نحن فى حذائك الآن ؟

رفع رأسه ينظر فى اتجاه الغرب .. على شفتيه المختلجتين ما يشبه الدقيق لجفافهما :

ـ رمحوا ورائى بالخيل .. لم يرونى وانا اقفز فى القارب واعبر بحر النيل ، انا فى حماكم ياكنانية .

ـ الله يخرب بيتك وبيت ناسك ، يابنى آدم قل لنا عن الموضوع .

ـ انا نزيلكم ياعرب .

تقدم منه شاب وهز كتفه برفق :

ـ انت فى أمان الآن .. الكنانية حولك .. الجن ذاتها لا تستطيع أخذك .

ـ يريدون قتلى ..

ـ وبعدها فى ابن الكلب هذا ؟

قال عم آدم ـ الذى يملك ثلاثة أفدنة كاملة وله نفوذ فى نجع الكنانية بحكم سنه وسداد رأيه ـ وهو يعدل من وضع ثوبه الأسود الفضفاض :

ـ الولد مرعوب ، هاتوا له كوز ماء .

طار اكثر من واحد فى اتجاه البيوت القريبة .. عادوا وفى يد كل منهم إناء من الصفيح يترجرج فيه الماء :

ـ اشرب ، ما اسمك قلت ؟

ـ حسن ..

شرب كوزاً وأشار إلى آخر ، مدّوه له فشربه ومسح شفتيه بكمه وقال :

ـ لم اكن أقصد ، دفعته بيدى فى صدره ، فمات .

ـ من ؟

ـ ابن سلمان التميمى .

ـ مات ؟

ـ يعنى روحه طلعت ؟

ـ والله لم اكن اعرف انه سيموت .

مرّت لحظة صمت واجمة قبل ان يتساءل أحدهم :

ـ والسبب ؟

ـ فتحت الماء فى أرض عمى ، ولما جاء قال لأجيره « سدّها » فسدّها وفتحها فى أرضهم .

ـ انت من قبيلة جهينة قلت ؟

ـ أى نعم ، من جهينة .

قال شيخ وهو يتنهّد : جهينة عددها قليل فى البر الغربى ، لا تقدر على صد التميمية .

قال شيخ آخر : التميمية ناس عندهم الكبر والعياذ بالله .

لوّح الشيخ الأول بيده : الكبر على إيش ؟ .. على شوية الرزق ؟ .. الرزق هذا مثل الفازية ، هذا النهار ترقص على بابى وباكر على بابك .

شبان الكنانية يتبادلون نظرات تشع سعادة ، فى حين كانت ملامح شيوخهم لاتنم عن شىء .

قادوا الشاب إلى مضيفتهم ذات الأعمدة من القالب الأحمر ، جلس الشاب مع أنداده فى الصحن المكشوف ، ودخل الشيوخ فى القاعة المسقوفة للتشاور ..

فى البداية جلسوا مطرقين يتأملون حصر الحلف المفروشة على أرضية القاعة ، يتناهى إلى أسماعهم وشيش النخل وزقزقة العصافير وثغاء الغنم ولغط الشبان ..

رفع شيخ رأسه وقال : قولوا لنا عن رأيكم فى الموضوع ...

ـ التميمية لن يتنازلوا ، سيصممون على استلامه .

ـ مضبوط ، فهم ناس يحبون كثرة الكلام ولا يعجبهم أحد ..

ـ كبيرهم الشيخ موسى يتكلم من مناخيره .

ـ يتباهى بأنه يعرف الكبراء ، يزورونه فى بيته .

ـ كل التميمية مثله ، الحكومة ساعدتهم فى شراء الأراضى برخص التراب ، وافتروا ..

ـ اذا قلنا لهم لن نسلم الولد ، نتحوا معنا القتال ، وكلهم حداهم بنادق .

ـ من يعرف ؟ .. ربما وجدنا منهم عقلاء .

ــ سنقول لهم أنتم عرب ونحن عرب ، ضعوا أنفسكم مكاننا .. لو جاء كم نزيل وتحسب فيكم ، هل تسلمونه ؟

دخل الحاج جادو ، أحد شيوخ الكتانية ، عليه قميص أزرق ملطخ بطين الحقول وفى يده منجل ، قال :

ــ رايت ثلاثة من التميمية يركبون الخيل يسألون عن الولد .

ــ هل عرفوا انه حدانا ؟

ــ لو عرفوا ما سألونى .

ــ أين ذهبوا ؟

ــ يدورون فى نجوع البلد .

ــ قولوا لنا إيش تعملوا فى هذه الرزية ؟

ــ هذه مصيبة وجاءتنا .

ــ الغريب ان ابن المركوب ، ترك كل نجوع البلد ولم يجد غيرنا يستنجد بهم .

ــ مقدر ومكتوب .

سمعوا شاباً يقول فى الخارج بلهجة حماسية :

ــ ليت التميمية يصممون على لخذه لنعلمهم كيف يكون القتال ..

تعالت صيحات أنداده مؤيدة وقال أحدهم :

ــ كنا نفكر فى فتح معركة وها هى تأتينا لحد الباب ، حظنا كويس !

وقف أحد الشيوخ وأطلّ من النافذة العريضة التى تصل القاعة بالصحن المكشوف وصاح :

ــ اخرس ياولد أنت وهو ..

ثم تمتم باستياء وهو يعود للجلوس : نحن نقول يارب سلم ، وهؤلاء يتمنون الخراب .

ــ عيال ..

ــ قلتم إيش ؟

ــ الحكاية معروفة .. نقول لهم يا أولاد العم ، الرجل طلب حمايتنا ، وعليكم تحترمونا .

ــ التميمية لا يحترمون جنس بنى آدم .

ــ ولماذا نعرض انفسنا للبلاوى ؟ .. الم نقاتل من اجل حماية عائلة الشراقوة حتى افتقرنا ، والآن أولادهم يقولون لنا لم نطلب نجدتكم ؟

ــ وها نحن على وشك أن نورط انفسنا بسبب هذا الجهينى ..

ــ انا خائف من هذا الموضوع ..

ــ اذا كانت ستحدث لنا غفاليق ، فهى مكتوبة علينا فى اللوح المحفوظ قبل خلق الدنيا ..

قال عم آدم بصوت معاتب خالطته رنة حزن :

ــ ارسوا لحملكم ياكتانية .. النجوع كلها عرفت إن الولد تحسب فيكم .

جاء أصحاب البيوت القريبة بصوانى الشاى وداروا عليهم ..

ــ إيش آخر رأى ؟

ــ الموضوع معروف .. اذا قبل التميمية كلامنا ، يادار ما دخلك عيب ، وإذا وضعوا حنكة فى الأرض وحنكة فى السماء يكونوا قليلى العقل ، وساعتها ما يعمله الله يكون .

كان أكبر شيوخ الكتانية سنا ، يسند رأسه ، بعمامته الكبيرة ، على كفه ، وقد انحسركم ثوبه الأسود الواسع ، عن يده النحيلة بشعرها الأشيب واكتست ملامح وجهه المتغضنة بهم ثقيل .

لطفى عبد البديع

الرقص على سن الشوكة

الرقص على سن الشوكة مسرحية للكاتبة السعودية اللامعة رجاء عالم ، وهى من جيل جديد من الكتاب يتطلع فى صمت الكلمات التى تغص بها أشكال الكتابة الحديثة فى الشعر والقصة والمسرحية إلى فجر كفجر المحكوم بالموت « اسطورة سيزيت » لكامى التى تفتح فيها أبواب السجن لتطل على فجر مضىء . والمسرحية سخرية سوداء من النخاسة الفكرية التى تنقلب معها الحياة الأدبية إلى سوق للبيع والشراء يتحكم فيها الطفيليون والأدعياء ممن بأيديهم النفوذ والسلطان فيخفضون ويرفعون ، ولا يتورعون عن التنكيل بمن يقف فى طريقهم من عشاق الحرية والمعرفة فمصيرهم القتل والتشريد والحكم عليهم بالإعدام .

ولا نعرف فى العربية مسرحية تعرضت لحرية الفكر وما حولها من صراع بمثل ماتعرضت له هذه المسرحية التى يختلط فيها المعقول باللا معقول والسحر بالتجريد فى لغة من الرمز والإيماء ، وتختزل الشخصيات فيها إلى أنماط كروكية تعرف بأدوارها قبل أن تعرف بملامحها التى تجنح بها إلى التشخيص والتجسيد .

فالشخصية الرئيسية فى المسرحية وهى شخصية المعلم ذات بعد واحد وإن كان يدور فى فلكها شخصيات تلاميذه من الحكيم إلى الباحث والشاعر والمتشائم ثم السمراء التى يمتد دورها بمقدار امتداد المعلم .

تقابل هذه الشخصيات على الجانب الآخر شخصيات أصحاب المناصب والألقاب من رئيس جمعية المنهج الحميد إلى خبير الأبحاث والكشوف ومستشار مجلس الدعاية والدكتور مدير التسويق ثم البواب عقب السيجارة .

وإذا كانت قد أزيلت عنها الأقنعة كما أزالها عن نظائرها من قبل إبسن وغيره من روّاد المسرح الحديث فإنها قد استخفت وراء أقنعة أخرى شوهاء كشفت عن

عرى الزيف والخداع وخرج معها الوصوليون عن حد الكذب إلى حد المراء .

"والمسرح وهو ساحة عريضة يكتظ فى المشهد الأول من الفصل الأول باللوحات واللافتات التى تعلن عن مؤسسات ومستودعات تجارية مختلفة ، ففى مقدمتها لوحة ضخمة مقلوبة رأساً على عقب « لمركز النجمة التجارى » وعلى اليمين مؤسسة الحداثة ومؤسسة النهضة التى تتناثر تحتها مكاتب صغيرة عاكسة للصور ، وعلى اليسار مؤسسة الأنوار ومستودعات التراث ثم مستودعات الأمل .

وفى صدر المسرح لوحة « لجمعية المنهج الحميد » تحتها منضدة اجتماعات بمقاعدها ، وعن يمين الجمعية بابان الأول كتب عليه « مصبغة » والثانى « منتجع » وعن يسارها لوحتان الأولى « لحلاق » والثانية « مركز التجميل » .

وفى أقصى اليسار لوحة « للجنة تحقيق تجارية » تحتها منضدة خشبية بلا مقاعد ولا موظفين وبين الجمعية واللجنة جهاز كبير مكتوب عليه « عقل اليكترونى » .

وتتحرك فى المركز جماعات من الناس ويشغل الموظفون جميع المكاتب وتتداخل الكراسى وتتعدد حلقات الجالسين ، فحلقة لمن يلعبون الورق ، وأخرى للمدخنين وقد استرخوا يتفرجون على ما يدور فى المركز وثالثة يعلق أصحابها على آذانهم سماعات تليفونية ضخمة وإن كانوا يتحدثون دون انقطاع وتعلو منهم الضحكات . وفى وسط الساحة تنتصب لوحة ضخمة من العوارض الخشبية يتمدد فى أعلاها جسد مسجى ومغطى بلون رمادى ولا يبدو أن أحداً يتنبه لوجوده هناك .

ونفاجأ ببائع يتقدم وهو يعرض للبيع رجلاً شارد اللب لا ينظر إلى أحد ، أجلسه البائع فى عربته وراح يروج لبضاعته بمثل قوله عجينة لكل الاستعمالات .. بئر للسر .. ثور للساقية .. الأذن عجينة والعين عجينة .

ومن العجب أن هذا المشهد الذى يبالغ فيه إنسان لا يثير شيئاً من الاستنكار وكأنه أمر مألوف لا غضاضة فيه بل إن رئيس جمعية المنهج الحميد يرى فى كونه سلعة ما يزكيه عند أصحابه ويجلجل صوت البائع فى الساحة وهو يتوسل إلى الزبائن يغريهم بشرائه ولكن هيهات فالرجل مجنون ميئوس من علاجه ولا يرجى منه خير .

ثم تظهر من طرف الساحة فتاة سمراء لا تكاد تقع عيناها عليه حتى تذهل المرأه وتصيح به فى صوت مرتعش قد خنقته العبرات : هل هى وسيلة جديدة للتهريج ؟! ثم تمسكه من كتفه ولكنه لا يجيب وتعقد صفقة الشراء مع البائع الملهوف فتخرج من حقيبتها مبلغاً من المال تدسه فى يد البائع ثم تمضى بالرجل وهى تقول : لن أغفر لك .. لقد أخضعتنى للعبة إذلالك .

ويتبعها فى هدوء واستسلام .

ويتبين من الحوار الذى ينتهى به المشهد أن هذا الرجل التقطه البائع من أمام لجنة التحقيق بعد أن طرده المحقق وأسلم نفسه للبائع وقال له قبل أن يفقد النطق التقط ما شئت منى .

وبمثل ذلك يدوى صوته من خلف المسرح وهو يقول : أنا لست أنا .. هذا حكم محققكم .. لست أهلاً لاتهام ولا لحمل حرية .

وبهذا الموقف تفجر المسرحية قضية حرية الإنسان وصراعه مع زبانية المركز التجارى وجمعية المنهج

الحميد ، ونقف من المشهد الثانى على الطرق الشيطانية التى يلجأ إليها المركز للتأثير على من ترمى بهم الأقدار إلى حظيرته وإدخالهم فى قماقمه السحرية حتى يكونوا ممن لا يبصرون إلا بعيون المركز ولا يسمعون إلا بآذانه .

ومن هؤلاء الزبانية الذين نلتقى بهم فى هذا المشهد البوّاب عقب السيجارة نراه بملابسه الصفراء جالساً يدخن وقد وضع ساقاً على ساق .

وفى هذه الأثناء يدخل البائع ويقترب منه ويسأله أأنت عضو فى هذه الجمعية يا سيدى ؟ اريد مقابلة الرئيس .. لقد كنت هنا هذا الصباح وفكرت ...

ولا يكاد يتلفظ بهذه الكلمة حتى يقاطعه صوت جرس ساعة المركز ويضرب عقب السيجارة على الطاولة بقبضة يده وهو يقول إياك وهذه الكلمة فكرت .. هذا عصر الاختصاص .. إن أنت فكر .. (لا يكمل البائع ويتابع) فماذا نترك للعقول الالكترونية ؟ أنت تهين الجمعية .

وما وقع للبائع ليس من قبيل الفكر الذى يخشى منه لأنه فكر طالب القوت والوظيفة فكل همه أن يصير عضواً محترماً فى المركز التجارى وموظفا به بعد أن أعياه التجوال فى الشمس الحارقة وأكواب الشاى ـ على حد قوله ـ لا تقدم على مكاتب الأرصفة .. ثم لا بأس بأن يتعلم قراءة الصحف فمنذ غادر صفوف محو الأمية لم تقع عينه على كلمة كأن هذا هو مستوى أعضاء المركز وسدنته

ويستجيب عقب السيجارة ويعده خيراً بعد أن يلقى فى روعه أنه الآمر الناهى إذ لا يدخل أحد الجمعية إلا بإذنه

ويقف بواباً الساعة بعد الساعة لاستقبال المبتدئين وتقديمهم على الصورة الأصلح للجمعية وبالتالى للمركز .

ثم يخرج من جيبه زجاجة طويلة ذات عنق ويرفعها للضوء بإعجاب وبلهجة الخبير يقول : سنبدأ الدرس الأول ، حاول أن تفهم أو لا تفهم لا يهمّ .. المهم أن اشرح انا وتسمع أنت . ويشير إلى بطن الزجاجة ويقول هذا هو المركز ثم إلى عنقها ويقول وهذه جمعية المنهج الحميد ... لا تصل إلى البطن حتى تمر من هنا جمعيتنا .

ويقوم بحركة واسعة تشمل الهواء خارج الزجاجة وهو يردد لا انتماء .. أهم شروطنا فى هذا المركز المرونة .. لن نسمح بالتردد والجبن .. هذا الزجاج نظارتك ، نظارتنا العامة . والآن اخلع هذا .. « يطرق على رأس البائع) نحن ضد كل أنواع البالونات والأورام .. الصحة شعارنا .. الممنوعات تتركها فى الخارج وتدخل الزجاجة وانت نظيف .

ويدلّه على دورة التأهيل التى لابد منها للعضوية وتشمل حصة نشاء ثم حصة لون يغسل فيها ، ويتخلص فى الحمام الأول من العظام الناتئة يتلو ذلك حمام فى كل اجتماع أو اجتماعين حسب الحاجة .

ثم يطلق عليه وهو يقدمه إلى رئيس الجمعية « اسفنجة » ليكون كما أوصاه بذلك من قبل قطعة اسفنج تشرب كل ما يقال وليس مهما أن تفهمه .. وتمتص كل ما يتحرقون للفظه دون أن تجرفك لعبة الكلام .

ويجتاز اسفنجة الامتحان بنجاح لأنه يظهر فى المشهد الثالث وقد ازدان المكتب الصغير الذى يجلس إليه بلوحة « مدير علاقات عامة » وملامح المهرج ترتسم على وجهه

كبقية أعضاء الجمعية وهو يطالع الصحيفة ثم يتحول منها لأنها ليست مسلية كما كان يظن فليس فيها إلا أخبار الحروب .

ولكن عقب السيجارة يراجعه فيما يقول ويعزو ما ذهب إليه إلى أنه يقرأ بالمقلوب ويتلقى الأخبار برد فعل مقلوب ، فمثلا عندما يجتاح الطوفان قارة ما لا تفكر فى الغرقى ولا فى الغرق بل انظر فى أمر توريد المايوهات للمناطق الغارقة أو فى أمر القيام برحلة صيد أو جمع المحار .. ففى مثل مركزك قليل من الرخاء لا يضر وستصبح قريبا من تجار اللؤلؤ الحر .

ويظل اسفنجة بعد ذلك كله البائع الذى لا تغتفر فعلته فى حق الرجل البضاعة إذ تمسك السمراء بخناقه فى بداية المشهد الأول من الفصل الثانى وقد دخلت ساحة المركز يتبعها الرجل البضاعة وهى تحتج ! ماذا فعلتم به ؟ ماذا تركتم منه ؟ وتلوم الرجل البضاعة لأنه انتحر وسمح لجلاّديه بالوجود وما إن يسألها اسفنجة عما بها وما الذى حدث حتى تجيب بصوت ساخر مبحوح : انتظرت طويلاً أن يسأل أحد هذا السؤال .. لا يعقل أن تبلغ لا مبالاتكم تلك الدرجة البغيضة (ثم تتجه لجمهور المسرح) أنتم أحق بالإجابة ، ما حدث كان بحثا عن هذا السؤال . الذى حدث ويحدث وسيحدث لنا جميعا . انتم احق بما أعرف .

ثم تروى انه فى تلك الليلة تأخر المعلم كثيرا فى العودة وخرجت تبحث عنه .. كان البرد شديداً وخوفها أشد وكان للجو ليلتها رائحة الخطر .. توقعت شيئا ما .. أيامه الأخيرة كانت تهدد بانفجار .. صار يغرق فى الذهول ولم يعد يقرأ كعادته .. كان كمن يتأهب لقفزة وخشيت أن لا تجده إلى أن جذبتها من وسط المركز أصوات المطارق .

تخفت الإضاءة .. تعتيم على السمراء والمكاتب والموظفين .. ترتفع من الظلمة أصوات وطارق .. تتركز دائرة الضوء على المعلم (الرجل البضاعة ومجموعة من تلاميذه) .

يعود الحدث لما قبل بناء المنصة وسط الساحة .. العمل جار على بنائها من قبل المعلم وتلاميذه ، وبالقرب منهم محفة وعليها الجسرالمغطى بالغطاء الرمادي .. الجميع مستغرق فى عمله والمنصة على وشك الاكتمال .

لقد قرروا نصب المحتضر ولن يستطيع أحد تجاهله ، وإذا كان المركز يستطيع فى زحمة البيع تجاهل الصوت فلن يستطيع تجاهل الجسد المسجى لأنه شظية تغرس فى القلب مباشرة لعله يشتعل ، ويصعق بالرؤية ، ويمكن التأكد حينئذ من حقيقة الوفاة فى تلك الأجساد التى يغص بها المركز .

هى محاولة لإعلان الحرب من الداخل ، هى حرب مع عدو خفى لا يظهر سلاحه ، لا يترك حتى الجروح على السطح بل ينخر ما تحت الجلد ويترك الضحية صدفة متماسكة ومجوفة .

لم يعد أحد يقع بصره على رجل متفرد ، النسخ الممسوخة المكررة فى كل مكان وكأنها قوالب جاهزة يحشر فيها الواحد فتطمس معالمه الحقيقية ، الخواء فى كل مكان ، نفس الصوت ، الكل نسخ تحاكى وتقلد ، نريد إنسانا يفكر ويريد لأنه يريد لا لأن السوق تريد .

(يدق المعلم مسماراً فى عارضة خشبية بعنف ثم بلهجة صارمة) نعم لم يبق غير الشرط . مركزنا يمر بنقطة التحول الخطرة .. نقطة الاستفحال .. نحتاج أن

نقذف بكل القشور ، الموتى المستفحلين فى داخلنا ولا نبقى إلا على القلب من كل شىء .. نتحرك الآن أو هو الغرق .. تراجعى الآن جريمة .. نعم سأستجدى وجودهم منهم .

الشاعر : ارتفع

أيها الموت كن واضحاً
اخرج الآن من بينهم وانتصب
من رماد القبور
من رماد الصدور
من رماد الرءوس التى كلت بالضجيج
ارتفع

أيها الموت كن واضحاً
اخرج الآن من تحت هاماتهم وانتصب
اخرج الآن من تحت آلاتهم وانتصب
اخرج الآن من كل كف تواريك تحت
الخديعة ..

انت الحقيقة
أنت الحقيقة حين تواريك بعض الظنون
فاعلن الآن يا موتهم . انهم ميتون .

يتعاون الجميع على رفع المحفة والمحتضر لأعلى .. يتركونه هناك ثم يفترشون الأرض فى انتظار الصباح وتبدأ مع المشهد الثانى الحرب الخفية التى يريد المعلم وتلاميذه من ورائها أن يطلعوا موظفى المركز على حقيقة انفسهم وحقيقة ما حولهم ويكشفوا لهم عن زيف الباطل الذى اعتنقوه وسبيلهم إلى ذلك أن يزيلوا الغشاوة عن ابصارهم الغشاوة التى لا يرون معها المنصة ولا المحتضر ولذلك يوزعون عليهم نظارات لا يكاد الواحد منهم يضع نظارة منها حتى يصعق لمرأى المنصة والمسجى عليها .

وشبيه بهذه الغشاوة ما يحيط بهم من قيود تحول بينهم وبين الصدق والحرية كالمناصب واللوحات ، والعصابة الصفراء . ولكن هل افلح المعلم وتلاميذه فيما قاموا به ؟

لقد كانت إرادة الموظفين فى المركز اقوى من سحرهم فقد القوا بالنظارات دون ان يعبأوا بالمنصة وما عليها وراح المتشائم يشعل فيها النار بعد أن تبين له أن لا جدوى من كل ذلك .

ثم يكون الثأر بعد ذلك إذ ينفرج فى المشهد الثالث الباب الذى تعلوه لوحة « لجنة تحقيق تجارية » وتخرج جماعة من الحرس بزيها الأصفر القاتم وتحيط بالمعلم وتلاميذه حول المنصة لمحاصرتهم ومنعهم من الهرب ، ثم يتجمد الحرس حول المحاصرين والمنصة طوال هذا المشهد والذى يليه المعلم منهمك فى ترميم صفحات الكتاب المجعدة والشاعر مازال يتعثر فى لغة الإشارة ولغة الصم والباحث يشعر باليأس .

ثم يتحرك رئيس الحرس كرجل آلى ويضع يده على كتف المعلم لإلقاء القبض عليه بتهمة أن أعماله مشبوهة .. ضد القانون ، قانون التجارة والرضى بين البائع والمشترى ، ضد البيع . ولا يبرئه من الاتهام ما يدافع به من أن ما يفعله هو ضد الرقيق لأن هذا اعتراف ولأنه ليس إلا محاولة لبعث الإنسان فى الاستسلام العام لأن هذه محاولة لنسف السكون العام ، ثم يصادر كل شىء ويحال للتحقيق .

ويظهر المعلم فى المشهد الخامس أمام لجنة التحقيق وهو فى ثوب أصفر مطموس المعالم ويداه مقيدتان إلى عنقه بحبال صفراء .

ويتقدم والده الذى عرف عنه أنه احتكر أسواق المركز فيصب عليه اللعنات ، فقد خرج - على حد قوله - وهو فى سن العشرين داعية فى مجاهل الأرض ، وبدلاً من أن يشد أزر أبيه جاب البؤر القذرة يبحث عن «الألماس البشرى» كما يسميه لكنه عاد بأفكار مجنونة واحترف التعليم على قارعة الطريق واختار تلاميذه من أوضع البيئات .

وتتقدم السمراء لتدافع فى شهادتها عن المعلم الذى دفع وقدم الفروض للجميع ، ومكتبة المركز الضخمة تشهد بعشرات الكتب التى ألفها فى السلوك الإنسانى والجماليات ... عشرات الرجال المخلصين ... ثلاثة عشر عاماً من عمره ... إنه معلم .

ثم تعلن حبها له فى هذا المكان الذى لا تجد انسب منه لهذا الإعلان وإن كان المحقق قد عدّه خروجاً على آداب اللجنة وتوعدها بالطرد من القاعة .

ويصدر حكم اللجنة بتجريد المتهم من منصبه كمعلم وتجريده من التلاميذ والكتب بعد أن ثبت شذوذه واضطرابه النفسى والعقلى .

ويتضمن الحكم إلحاقه بمصحة خاصة لمساعدته على اجتياز اضطراباته ، وعند خروجه بعد العلاج يلحق بالعمل الذى تحدده له اللجنة بمساعدة والده تحت حراسة مشددة ويدرب على ممارسة طقوس التكيف وفقا لما تراه جمعية المنهج الحميد .

ويحتج المعلم على الحكم لأنه حكم بالإعدام ويستنكر التواطؤ العام على الفراغ والعجز .. برودة الأشياء تزحف على البشر .. لابد من إنقاذهم ، وإيقاظهم .

ولكن عقب السيجارة يتبادره بقطعة صابون تسهل عليه زحلقة الكثير من النعات ويقول له ابلع ابلع ولا تتذمر .

والمشهد الأخير من هذا الفصل أحداثه بعد المحاكمة الأولى بعام تقريباً يظهر فيه المعلم بعصابة الجمعية الصفراء ملطخة بدم أحمر ليدل على أن دمه لم يتغير للون الأصفر ، ويطالب بقرار جديد يردّ إليه عافيته .

ثم يتهدج صوته وهو يشكو ما آل إليه المركز الذى يتجه «للقمة والمتعة» فقط المتع الحسية .. المركز يتحوصل فى البطون .. لا أحد يتجاوز بطنه لما فوق .. وندمى الأكبر تلامذتى .. إنهم يخضعون للغسل اليومى ، الأول بكل حكمته فى منتجع المركز يحلّق من حقنة ريش لحقنة ريش ، تلميذى المتشائم يحاكم الضعف البشرى بحقد غريب ، الشاعر غدا مهرجا ، لقد لمحته بالأمس فى ركاب ضخم لأبى .. يقفز كثيرا ويتحرك أكثر وتتناثر حوله الضحكات .. ربما كان يسخر منهم جميعا .. لكن كل تلك المرارة تخنقه .. تخنق عفويته ، وسيفقد طريق العودة لما كان .

وفى هذه الأثناء يدخل عقب السيجارة بصينية القهوة تتبعه أنظار المعلم بذهول وريبة وهو يضع الفنجان على منضدةالمحقق فيضرب المعلم بيده الفنجان ليبعده عن

شفتى المحقق لأنه يعلم أن كل هذه المشروبات مدروسة ذات تأثير . وفعلا ينهض المحقق غاضباً وينفض القهوة عن وجهه وثيابه ويرتدى نظارته ويضع كاتمات الصوت .. وقفازاته وقبعته .. ويجلس خلف المكتب ويتخذ صفته الرسمية ويصدر حكمه على المعلم بألا يكون بعد أن يناديه باللا شىء ثم يأمر بشطب اسمه من سجلات المركز ومنذ الآن المعلم لم يعد المعلم .

فيقول المعلم وهو يقهقه فاشهد إذاً ، هنا أخلع إسمى وما كان وسيكون .. أتنازل عنى .. وعن ركبتى فى هذا السباق الخاسر .. أنا لا شىء .

وفى تلك اللحظة يمر البائع بعربته اليدوية يبيع بطيخا .. يتقدم منه المعلم بذهول .. يمتطى العربة .. يتأمل البائع .. ثم يستسلم ببساطة ويتحرك مناديا .

ولكن السمراء لا تيأس بل تظهر فى المشهد الأول من الفصل الثالث يتبعها الرجل البضاعة ، والمؤسسات فى نشاطها المعهود ، والكل هناك لكن فى جمود كصورة فوتوغرافية ، ومرة أخرى بلغة السحر تمس السمراء المحقق بأطراف أصابعها فتدب فيه الحياة على الفور ويغادر الجمود العام . تعترض على ما قاله المحقق من أنه ازاله بالأمس فقط وتطلب من اللجنة حكما بصدمة .. صدمة تعيده للحدة أو الاكتراث على الأقل ، ولكن هيهات فلا حب السمراء إياه يغريه ولا نصح المحقق يجديه لأنه كما قال : أنا أتحرك على سن الشوكة ، الشوكة تلبسنى ، تتزيا بدمى .

والفتاة التى كسرت الحد إليه .. هل يحكم عليها بالتيه فى المسافة بين العالمين .

تنحدر من عينيها دمعة .. تعطى ظهرها للمحقق والحبيب والساحة .. تنغرس عينا المعلم فى ظهرها .. يرتفع صوت المغنى :

أيها الظامئون
جفت الروح خلف زجاج المدينة
جف نبع الحياة وراء العيون
وأنتم على حافة الماء .. والماء يركض نحو الشفاه
وروائدكم يركض الآن خلف السراب
وماذا يبقى للمعلم عندئذ ؟

لا يبقى منه إلا ما يكون فى العالم السحرى الذى يطلع علينا به المشهد الأخير حيث المعلم وسحب الدخان تملأ المكان ويحتل صدر خشبة مطموسة بقناع شفاف وفى يمناه مقرعة ، وأسفل الهرم يتحرك قطيع بشرى من السائرين فى نومهم .

ولكن قرعه لا يوقظهم لأن عالمه لم يعد من عالمهم ولا يستطيع الهبوط ، وكلما صعد درجة من الهرم لم يجد إلا الفراغ ينتظره ، ثم تتقلب به اللحظات من أول موسم البرق إلى أول موسم المطر والمطر لا يفر للأعلى .. إنه يهطل .. ويستمر يهطل . ثم يشع ضوء أخضر ويقصف الرعد ويظهر فى مؤخرة حشود النائمين تلاميذ المعلم يقودون القطيع ولكن المعلم لا يفعل شيئاً والطبل بيده وتلاميذه كل يمضى فى هوته .. ولن يصعد أحد لأنهم لا يملكون الأجنحة .. وإذا كانوا قد تبعوه ووجدوا كلمات انسحابه تنتظرهم فإنه لا ينبغى للطوفان أن يتناسل ولذلك يختلط صوتهم بصوت المعلم وهم يرددون :

أنا القبر المتحرك بعرض الأرض ، انثر موتى أينما حللت .

سمير فريد

تاريخ السينما العربية
مقال فى المنهج

ما هو الفيلم الاول بالنسبة إلى أى بلد ؟ هل هو الفيلم الذى صور على أرضه ، أم الذى أنتجته شركة محلية ، أو الذى انتجه أو أخرجه أحد مواطنى هذا البلد الذين يحملون جنسيته .

لا مجال لمثل هذا السؤال فى الادب ، فمن يكتب بلغة معينة يصبح عمله جزءا من ثقافة هذه اللغة ، ولا مجال لمثل هذا السؤال فى الموسيقى والفنون التشكيلية والرقص والتمثيل حيث ينسب الإبداع إلى جنسية مبدعه . ولكن يختلف الامر بالنسبة إلى السينما .

إن الفيلم الاول لأى بلد هو اول فيلم صور على أرضه ، سواء أنتجته شركة محلية أم اجنبية ، وسواء كان مخرجه من مواطنى البلد أم من الاجانب . وبالتالى فالافلام السينمائية لأى بلد هى كل الأفلام التى صورت على أرضه ، أيا كانت لغة الفيلم المكتوبة فى السينما الصامته ، أو المنطوقة فى السينما الناطقة ، وأيا كانت جنسية رأس المال ، أو جنسية المنتج أو المخرج .

ولا يعنى هذا بالطبع الخلط بين الإنتاج السينمائى الاجنبى والمحلى ، أو بين الإنتاج المحلى والإنتاج المشترك ، أو بين صناع الافلام من مواطنى البلد وصناع الافلام من الأجانب .

والسبب فى ذلك أن كل فيلم صور فى هذا البلد أو ذاك عبر بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ، وبالتالى أصبح جزءا من ثقافة هذا البلد . فعندما يكتب جورج حنين بالفرنسية وهو مصرى يصبح جزءا من الثقافة الفرنسية ، وعندما يكتب جاك بيرك بالعربية وهو فرنسى يصبح عمله جزءا من الثقافة العربية . وبناء على هذا المفهوم تعتبر أفلام الاخوين لوميير التى صورت فى العالم العربى ابتداء من عام ١٨٩٦ هى أولى الافلام العربية ، وتعتبر كل ما صور فى العالم العربى من أفلام جزءا من السينما العربية منذ ذلك الحين وحتى الآن .

ما معنى أن الفيلم تعبير بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ؟ أننا عندما نقول « سينما » نقصد الافلام

المصورة بكاميرات السينما على شرائط السيلولويد ، سواء عرضت على مجموعة كبيرة من الناس ، أو مجموعة صغيرة . إذ لا يوجد فيلم لم يعرض قط فى واقع الأمر ، وسواء كانت مدة عرض الفيلم ثوان أو ساعات ، وسواء كان يصور الواقع كما هو ، أو يصور مشاهد تمثيلية . أو يصور أشكالا مرسومة على الفيلم ذاته ، أو على لوحات منفصلة .

وعندما نقول إن الفيلم يمكن أن يصور الواقع كما هو ، لا نعنى بالطبع أنه لا يوجد اختيار فردى ، فهناك فرد يختار المكان المصور فى زمن معين ، وهناك فرد يختار زاوية التصوير ، وهناك فرد يختار استبقاء هذه اللقطة من الفيلم ، أو استبعادها . ولكن السينما هى الفن الوحيد الذى يملك إمكانية « تسجيل » شىء حقيقى مائة فى المائة مثل الصورة الفوتوغرافية ، مع إضافة الحركة الإنسانية الحقيقية والصوت الإنسانى الحقيقى .

الصورة الفوتوغرافية لمؤتمر يالتا مثلا تصور زعماء العالم فى اجتماعهم ، صورة ثابتة ، جامدة ، لا تحتوى على اكثر من خبر ، أو دليل على صحة خبر حدوث الاجتماع . ولكن اللقطة السينمائية لنفس الاجتماع تجعل المشاهد يرى الزعماء وهم يتحركون ، ويسمع اصواتهم وهم يتكلمون ، وبالتالى « يشعر » بهم ، و« يفكر » فى اجتماعهم . لقد مات زعماء يالتا ، ولكن اللقطة السينمائية لاجتماعهم « تخلد » وجودهم فى مكان وزمان محددين ، وتعكس ثقافات الزعماء من خلال ملابسهم وماكياجهم ، أى طريقة حلاقة الشعر واستبقاء او استبعاد الشارب ، وطرز المقاعد والمناضد والحوائط ، ولهجاتهم فى الحديث ، ودلالات كلماتهم .

وقد يتصور البعض أن هذا ما ينطبق على ما اصطلحنا على تسميته فى العربيه باللقطه التسجيلية ، دون اللقطه التمثيلية ، أو لقطة الأشكال المتحركة . ولكن هذا غير صحيح . فاللقطة السينمائية التمثيلية هى بدورها « تسجيل » لواقع المشهد التمثيلى ، وواقع هذا المشهد مستمد من واقع الزمان الذى « صنع » فيه ، ويعكس ثقافة هذا الزمان بالتالى وبالضرورة . ونفس الأمر بالنسبة إلى لقطة تحريك الأشكال . فلا شىء يوجد خارج المجتمع ، أى مجتمع ، لاشىء يوجد من فراغ ، أو فى فراغ .

وكل الافلام تعبر بلغة السينما وإن اختلفت مستويات معرفة هذه اللغة ، واختلفت أساليب التعبير بها . كل ما يصور بكاميرا السينما على شريط سيلولويد مصنوع بلغة السينما ولو كانت لقطة لشارع لا تتحرك فيها الكاميرا ، وبدون أى مونتاج . مجرد زاوية التصوير ، وحركة الناس والأشياء داخل اللقطة تعنى أننا أمام عمل بلغة السينما . وكل الافلام تعبر عن زمن تصويرها ، ولو كانت روائية تدور أحداثها فى العصر الحجرى أو فى القرن الثلاثين . التعبير الفنى هنا حصيلة جمع زمن التصوير وزمن الأحداث . ولهذا نرى أن تاريخ الافلام هو تاريخ إنتاجها ، وليس تاريخ توزيعها .

إن جميع المشاكل المنهجية المتعلقه بتاريخ السينما ترجع إلى الصراع التجارى فى سوق السينما ، ومنذ الصراع على حقوق الاختراع فى نهاية القرن التاسع عشر . فيقال إن بداية السينما مع أول عرض للجمهور فى ٢٥ ديسمبر ١٨٩٥ فى باريس ليس تجاهلا لما انتجه الأخوين لوميير فى مارس من نفس العام ، وانما حتى لا يعتد بما انتج أديسون من افلام لم تعرض عام ١٨٩١ فى امريكا . ويقال إن تاريخ السينما يبدأ مع تاريخ إنتاج اول فيلم محلى اعتدادا بجنسية رأس المال ويقال إن أول

فيلم محلى هو أول فيلم أنتجه أو أخرجه مواطن من أهل البلد تدعيما الرأس المال المحلى فى مواجهة رأس المال الأجنبى . ولكن كل هذا لا علاقة له بالسينما كفن وكجزء من الثقافة القومية .

ولا تختلف السينما عن غيرها من الفنون من حيث وجودها فى السوق ، فكل الفنون فى السوق ، وإنما تختلف لأن وجودها يتطلب وجود مجموعة من الآلات ، وبالتالى يرتبط تطورها بالتطور العلمى . ولذلك تغيرت جماليات السينما مع اختراع الفيلم الناطق ، ثم مع اختراع الفليم الملون ، ثم مع اختراع الشاشة العريضة ، وسوف تتغير جماليات السينما دائما حيث لا حدود للتقدم العلمى ، ولذلك كان ميخائيل روم على حق حين قال إن السينما فن تحت التكوين بصفة دائمة . وقد يوجد من يرى فى هذا نقصا أو من يراه امتيازا ، وفى الحالين فهذه هى الصفة الملازمة لفن السينما .

تحتاج صناعة الفيلم إلى وجود آلة تصوير ومستلزماتها من أجهزة إضاءة وعدسات ، وشريط فيلم خام ، وآلة للتحميض ، وآلة للطبع ، وكيماويات معينة للتحميض والطبع ، وآلة للعرض ومستلزماتها وشاشة فضية تعكس الصورة بقدر ما يلقى عليها من ضوء بالفحم أو الكهرباء . وهذه الآلات والأجهزة والخامات تصنع فى بعض البلدان ، ولا تصنع فى أخرى ، حسب التطور العلمى فى البلد ، وحسب وضعه فى الأسواق العالمية كمصدر أو مستورد .

وقد أدى الصراع التجارى إلى اعتبار البلدان المستوردة لآلات وأجهزة وخامات السينما غير قادرة على صناعة الأفلام ، وهو أمر يثير السخرية لأن التعبير بلغة السينما لا علاقة له باستيراد تلك الآلات والأجهزة والخامات ، ولكن الأخطر من تصدير هذه الأشياء محاولة تصدير أساليب التعبير أيضا . والغرض من ذلك فى إطار الصراع التجارى أن تصبح الأفلام المحلية مثل الأفلام المستوردة ، فتظل السيادة فى السوق للأفلام المستوردة .

وحتى تظل السيادة للأفلام المستوردة ، عمدت مصانع آلات وأجهزة وخامات السينما إلى زيادة الأسعار بحيث تصبح صعبة المنال بالنسبة للفنانين الذين يريدون التعبير بهذه اللغة الجديدة . ولا يقدر على شرائها إلا شركات كبيرة . وعمدت الشركات الكبيرة إلى إنشاء شبكات توزيع عالمية للسيطرة على الأسواق بحيث يصبح من العسير على الكثير من البلدان إنشاء مصانع مستلزمات السينما لأنها لن تتمكن من استيعاب إنتاج المصانع داخل حدودها ، ولن تتمكن من تصدير فائض الإنتاج فى نفس الوقت .

ولكن حركة التحرر الوطنى من ناحية جعلت بلدا مثل الهند يصنع كل مستلزمات السينما ، كما أن حركة التطور العلمى من ناحية أخرى جعلت من الممكن تصغير حجم الآلات والأجهزة بحيث تنخفض أسعارها ، وأصبح من الممكن كما تنبأ جوناس ميكاس فى نيويورك الستينيات أن تتحول الكاميرا إلى فيلم حقيقى يحملها الفنان على كتفه ويصور ، ويحمض ويطبع فى المعمل الصغير الملحق بالمكتبة فى بيته ، ويعرض فيلمه فى حجرة أخرى على جمهوره الخاص ، أو فى دار عرض صغيرة من مائة مقعد أو أقل .

هل معنى أن كل الأفلام تعبر بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ، وأنها جزء من الثقافة القومية ، أن كل ما صور على شريط سيلولويد ينتمى إلى فن السينما . تقييم الفن مسألة فى نهاية التعقيد ، إنها قضية أخرى تماما : قضية ما الذى جعلنا نستمع إلى موسيقى موزار أكثر من موسيقى ساليرى . أى أن ما يحكم على أن هذا

الفيلم فن أو لا فن ليس الناقد أو المتفرج ، وما الناقد إلا متفرج جيد ، أو هكذا يفترض ، وإنما عوامل كثيرة متداخلة أهمها وأكثرها غموضا قدرة العمل الفنى على مقاومة الزمن والبقاء فى الذاكرة .

لقد شاع كثيرا وطويلا أن الفنان السينمائى ليس مثل الشاعر أو النحات أو الرسام من حيث احتياجه إلى « مجموعة » من الفنانين والفنيين مثل المصور والمونتير والماكيير والماكسير (أى فنى الصوت) . واعتبر البعض أن هذا الاحتياج يؤدى إلى عدم سيطرة الفرد المبدع فى السينما على عمله ، كما يسيطر الرسام على لوحته مثلا ، وبالتالى قيل إن السينما فن « جماعى » . بل وقيل إنها مجرد صناعة للتسلية ولقضاء أوقات الفراغ .

وفضلا عن أن كل عمل فنى ، وأيا كان الفن الذى ينتمى إليه ويعبر بلغته ، هو للتسلية ، ولقضاء أوقات الفراغ ، بمعنى الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » فمرجع هذه الفكرة الشائعة عن السينما هو الصراع التجارى فى سوق السينما أيضا . فعندما توصف السينما بأنها « فن جماعى » تصبح النتيجة أنها ليست فنا على الإطلاق ، فالتعبير ذاته متناقض حيث لا وجود للفن الا بوجود الفرد المبدع .

صحيح أن فريق المسرح يعبر عن شكسبير عندما يمثل « الملك لير » أو غيرها من مسرحياته ، وصحيح أن فريق الموسيقى يعبر عن بيتهوفن عندما يعزف « السيمفونية التاسعة » أو غيرها من سيمفونياته ، ولكن قدرة فريق المسرح ، أو فريق الموسيقى ، ونجاحه أو فشله فى أداء الملك لير ، أو السيمفونية التاسعة . تتوقف على مدى جادة كل عضو من هذا الفريق أو ذاك لعمله منفردا . كما ينسب كل عرض لمخرجه ، فيقال شكسبير بيتر بروك أو شكسبير لورانس أوليفيه . ينسب العزف الموسيقى للمايسترو ، فيقال بيتهوفن توسكانينى أو بيتهوفن كارايان . وكذلك ينسب كل فيلم إلى مخرجه .

وأجناس الفن السينمائى ثلاثة هى الرواية والتسجيل والتحريك ، ولكننا نستطيع أن نضيف جنسا رابعا ، وهو الفيلم الوثائقى ، أى الذى يعتمد على إعادة مونتاج لقطات صورت من قبل لأغراض مختلفة مثل فيلم ميخائيل روم « فاشية عادية » . ومن الأخطاء الشائعة فى مجال السينما القول بأن الأفلام الروائية هى الدرامية ، فالدراما فى الأفلام التسجيلية وفى أفلام التحريك وفى الأفلام الوثائقية أيضا . وأغلب النقاد يقسمون الأفلام الروائية إلى أنواع حسب موضوع الفيلم ، فيقال فيلم بوليسى وفيلم كوميدى ، وفيلم موسيقى ، وفيلم حربى ، إلى آخر هذه التقسيمات التى نراها ترجع إلى الصراع التجارى فى سوق السينما بدورها ، ولا تستند إلى أسس جمالية .

أنواع الأفلام ترتبط بالغرض من إنتاج الفيلم . وثمت أغراض ثلاثة : إما الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » فى الأفلام الدرامية ، وإما التعليم ، أى الأفلام التعليمية ، وأما الإعلان ، أى الأفلام الإعلانية . والأفلام التعليمية مثل فيلم عن عملية جراحية ، أو الأفلام الإعلانية مثل فيلم عن معجون للأسنان ، تحتاج إلى مهارة حرفية عالية ، ولكنها ليست من فن السينما فى شىء لأنها لا تعبر عن فرد مبدع ، ولا تستهدف الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » . إن لكل منها وظيفة محددة ، ودور محدد ، وعمر زمنى محدد .

وفى إطار الصراع التجارى فى سوق السينما تم تشويه علاقة السينما بالجمهور . فالسينما هى أول لغة مصرية فى تاريخ البشر حققت إمكانية عرض إنتاجها فى نفس الوقت فى كل مكان على سطح الأرض وفور الانتهاء من صنع هذا الإنتاج . وهذا الامتياز يعنى أنها قادرة على دعم التفاهم بين البشر على اختلاف أجناسهم وثقافاتهم بجعلهم يشتركون فى تجربة وجدانية واحدة فى نفس الوقت . وقد كان للسينما دور فى التقريب بين لهجات السكان فى بعض البلدان ، وخاصة بلدان أفريقيا السوداء حيث تتحدث كل قبيلة لهجة خاصة رغم أن كل القبائل فى بلد واحد . ولكن الصراع التجارى استخدم هذا الامتياز لفرض أفكار معينة على كل البشر ، بل وفرض أشكال فنية معينة بحيث تصبح هى السينما وغيرها ليست سينما .

صحيح أن التليفزيون جعل العرض السينمائى فى المرتبة الثانية من حيث علاقة السينما بالجمهور ، ثم جاء الفيديو فجعله فى المرتبة الثالثة ، ثم جاء القمر الصناعى فجعله فى المرتبة الرابعة ولكن علينا ألا ننسى أن هذه الوسائل هى وسائل لبث الأفلام السينمائية أيضا . أى أن جمهور الأفلام أصبح أكبر بما لا يقارن بجمهور العروض السينمائية « الكلاسيكية » .

هل يعنى هذا « صحة » تلقى الفيلم السينمائى على شاشة التلفزيون ، سواء عن طريق البث التلفزيونى ، أو بث الفيديو ، أو بث القمر الصناعى . إن التلقى « الكلاسيكى » للفيلم السينمائى يظل التلقى « المثالى » ، أيا كان حجم شاشة التلفزيون ، لأنه تلقى الفيلم كما صنعه مبدعه على شرائط السيلولويد بإضاءة السينما وصوت السينما . وحال الفيلم فى ذلك مثل اللوحة التى تطبع فى مجلة أو كتاب . فالتلقى الصحيح لأى لوحة لا يكون إلا فى المتحف أو المعرض ، وليس بمشاهدتها فى مجلة أو كتاب ، ولكن أغلب الناس يضطرون للاكتفاء بالمجلة أو الكتاب .

وفى إطار الصراع التجارى فى سوق السينما أيضا تم تحويل حرفية السينما إلى لغز، وإلى مهنة لها « أسرار » ، بل وتم تحويل لغة السينما إلى لغة غامضة ومعقدة من الصعب تعلمها أو إتقانها . وكل هذا هزل ردده بوعى أو دون وعى العديد من النقاد ومدرسو معاهد وكليات السينما فى الدول المتخلفة . والواقع أن تعلم لغة السينما ، وبالتالى حرفيتها ، مثل تعلم أى لغة ، ولكن كان المقصود أن تصبح حكرا على أفراد دون آخرين ، وعلى بلاد دون أخرى . وبالطبع فليس كل من تعلم العربية أصبح طه حسين ، وكذلك ليس كل من تعلم السينما أصبح كيروساوا . إنها لغة مثل أى لغة يمكن أن تكتب بها المقالات أو المسرحيات أو القصائد أو الروايات أو الأبحاث ، ويمكن أيضا أن تكون لغة للترجمة : يمكن أن تكتب بها أعمال فنية مدهشة وعظيمة ، وأعمال تجارية لا قيمة لها تموت يوم تولد ، ويمكن أن يفشل أحدهم فى مجرد معرفة هجائيتها ، وينجح آخر فى استخدامها وصياغة أسلوب خاص لا مثيل له من قبل .

السينما العربية إذن هى كل ما صور على أرض العرب من أفلام لأن هذه الأفلام تعكس مكانا محددا هو مكان تصويرها ، وزمانا محددا هو زمان تصويرها ، وبالتالى فهى جزء من الثقافة العربية .

ولكن ماذا عن الأفلام الناطقة بالعربية التى لا تحمل أى جنسية عربية . وماذا عن الأفلام غير العربية التى يصنعها مخرجون عرب سواء احتفظوا بجنسياتهم

العربية ، أو لم يحتفظوا بها ، واصبحوا يحملون جنسيات أخرى .

أليس نطق الفيلم بالعربية يعنى أنه عربى ؟ أليس إخراج فيلم بواسطة مخرج عربى حتى لو لم يكن الفيلم عربى الجنسية يعنى انه عبر فيه عن ثقافته التى لا يستطيع التخلص منها حتى لو أراد ؟

الواقع أن كل فيلم ينطق بالعربية هو عربى ، وكل فيلم يصنعه عربى هو عربى ، ولكن كما اننا لا يجب ان نخلط بين الإنتاج الأجنبى المصور فى بلاد العرب ، والإنتاج العربى المصور فى هذه البلاد ، لا يجب أن نخلط بين الفيلم العربى الناطق بالعربية والفيلم غير العربى الناطق بها ، ولا بين المخرج العربى فى أفلامه العربية وأفلامه غير العربية .

لقد ولدت السينما فى الغرب الإمبريالى ، فى نهاية القرن التاسع عشر ، وجاءت إلى عالم عربى يخضع للغرب خضوعا تاما ، بل وتخضع اغلب مناطقه للاحتلال الغربى العسكرى المباشر . وكان المقصود من وجود دور العرض السينمائى فى العالم العربى أن يصبح سوقا للأفلام الغربية ، كما هو بالنسبة لكل البضائع الغربية الأخرى ، بل وأن يقتصر وجود هذه الدور على المدن الكبرى . إذ أن من شأن انتشار السينما بين جماهير الفلاحين فى القرى ، أو الرعاة فى الصحراء ، توسيع المدارك وإطلاق الخيال وتقريب الناس بعضهم لبعض أيا كانت الأفلام المعروضة ، أى حتى لو كانت غربية تستهدف إشاعة الأفكار الغربية باعتبارها الأفكار الوحيدة الصحيحة عن العالم .

وأغلب ما كتب عن تاريخ السينما العربية يخضع بدرجة أو أخرى للأفكار الغربية عن السينما ، وتاريخها . بل إن كل ما كتب ليس فيه من العربية إلا العنوان ، أو الحديث عن السينما فى كل قطر عربى على حدة ، واعتبار هذا التقسيم تاريخا للسينما العربية .

إن عصرنا هو عصر الغرب ، بمعنى أن الحضارة الغربية الحديثة هى المثل الأعلى لكل شعوب العالم . ولكن هذا لا يعنى الاستسلام لما يطلق عليه فى علم الاجتماع بالروح الأسيرة .. يقول الكاتب الأردنى غالب هلسا (مجلة العربى نوفمبر ١٩٨٨) إن الروح الأسيرة مصطلح فى علم الاجتماع تم إطلاقه على حالة من حالات المثقفين فى الشرق عندما يتفاعلون مع الحضارة الغربية . وهى حالة اضطراب فى الوعى لأنه لم يتم استيعاب الأفكار والرؤى الغربية بشكل جدلى وخلاق ، أى أنه تكوّن انفصام عميق بين الأفكار الواردة بكل بهرجها وبكل الدعم الحضارى الذى يسندها وبين الحياة الواقعية بتخلفها ، واستنادها إلى منظومة متخلفة من القيم » .

ويصف أحد علماء الاجتماع الروح الأسيرة بقوله « تعتبر الانتقائية ، التوليفية (التلفيقية) وغياب النظرة النقدية الإبداعية للوعى ، والاغتراب (أو على الأصح الغربة) عن القضايا الفعلية للمجتمع السمات الرئيسية للروح الأسيرة ، وشكلت هذه الحالة الناجمة عن النقل المتعسف الميكانيكى لأنظمة التعليم الأدبى ومناهجه ، إلى الواقع الأفرو ـ أسيوى إحدى العقبات الجدية على طريق التطور السليم للمسيرة الثقافية » .

وأهم نتائج الاستسلام للروح الأسيرة كما يقول الكاتب المصرى طارق البشرى (اليوم السابع ٢٧ مارس ١٩٨٩) أن « معظمنا لا يكاد يشعر أن ثمة انهيارا حدث فى نسقنا التاريخى ككل متكامل » . ويوضح البشرى

« أننا عندما نقرأ للطبرى أو إبن الأثير أو غيرهما . نجدهم يسردون الوقائع مصنفة بالسنين أو بالأشخاص أو بالأحداث ، وقد يرضينا هذا التناثر فى السرد الذى نلحظه فى تتبعهم للوقائع وسردها ، لأننا نؤثر الآن بحق ، أن تتبنى وقائع التاريخ فى مخيلتنا على أساس كونها بناء محكما متماسكا أشبه بالآلة . ولكن ما تمتاز به نظرة الأسبقين هو الشمول لأرجاء التاريخ الواحد ، وأنت بعد أن تعتاد قراءتهم يروعك هذا النظر الفسيح المستوعب ، وهذا التصورالمنبسط لتاريخ واحد يجمع أمة كاملة ويتابع أحداثها ووقائعها بغير فواصل مانعة ولا حدود فاصلة » .

ويستطرد طارق البشرى قائلا « كما أن وحدة السوق العالمى أدت إلى تعميق الفواصل الاقتصادية والسوقية بين أقطارنا ، وذلك بسبب أنها وحدة أساسها التبعية للغرب ، كذلك فإن وحدة العصر القائمة على أساس التبعية للحضارة الغربية قد عمقت الفواصل التاريخية وأنشأت تواريخ منظمة لأقطارنا » .

والتاريخ المتكامل للسينما العربية فى كل الأقطار العربية ، والذى يشمل ما صور على أرض العرب . وما صور بواسطتهم خارجها ، وما نطق بلغتهم فى كل العالم ، هو التاريخ الذى لم يكتب بعد ، ووحدة هذا التاريخ كما يرى البشرى فى مقاله : « لا تكون بمحض الإضافة البسيطة لوقائع كل قطر إلى وقائع غيره من الأقطار ، ولكنها ستكون عملية بالغة الصعوبة ومدعاة لأشد درجات الخلاف ، عندما نحاول أن نضع معايير موحدة لتقييم وقائع أقطارنا جملة وعندما نحاول أن نبنى تلك الوقائع معا فى بنيان تاريخى واحد » .

عــابد خزنــدار

لا أحــــد

وهو عنوان المجموعه القصصيه للكاتب السعودى عبده خال ، وقد صدرت عن مركز الحضارة للإعلام والنشر بالقاهرة فى هذا العام ، وساقارب هنا القصة الأولى وهى « الإرث » ، وساضطر مع الأسف إلى تلخيصها ، وكل تلخيص لا بد أن يأتى مخلاً وقاصراً ، ولهذا فإننى اكره المقاربة النقدية التى تضطرنى إلى التلخيص ، على أن هذا شر لابد منه ، لأن القارىء لابد أن يكون محيطاً ـ بشكل من الأشكال بالموضوع الذى اكتب عنه ، وإلاّ فاننى ساعجز حتماً عن التواصل معه .

فكرة القصة باختصار ، أن بطل القصة يرث أباه ، وهذا بالطبع من تحصيل الحاصل ، ولكن الإرث هنا ، إرث لغوى ، أوإرث تاريخى ، بل يمكن أن تعتبره إرثا أنطولوجيا ، وعلى أية حال فاللغة هى الوجود أو الانطولوجيا .

فالأم تقول لابنها إن الإرث الذى تركه أبوه هو نص لغوى (وبالتالى انطولوجى) « اللى يطالع لفوق تنكسر رقبته . » ، وبالطبع يرتاب الابن فى البداية فى هذه الوصية ، لانه يجد بإحساسه الفطرى (وهو إحساس يتولد أو يوجد قبل مرحلة اللغة ، أو ما يسميه « لا كان » بالرمزى : LE SYMBOLE) أن هذه الوصية لا تتفق مع طبيعة الأشياء ، ولكن الأم تؤكد له أن هذه هى فعلاً وصية الأب ، وبالطبع لا يملك الابن من أمره إلا الانصياع للوصية ، فالأب هو اللغة ، واللغة هى القانون ، كما يقول « لا كان » أيضا ، وأنا اتفق معه فى ذلك .

وبالفعل ينفذ الابن وصية أبيه ، ويعيش حياته مطأطىء الرأس ، رغم ما يلاقيه فى سبيل ذلك من عنت وأذى ، وخاصة من الصبيان . ثم فجأة وفى ذات يوم من الأيام يسمع نداء الحياة ، ويصغى إليه رغما عنه ، لأن هذا النداء يستحضر إليه حياته الأولى ، تلك الحياة التى عاشها قبل الإرث اللغوى الثقيل ، ولكن هيهات : « فى صباح منتش بشمسه

الدافئة وهدوئه المبجل ، ألقت على مسامعى تحية الصباح ، حاولت أن ارفع راسى فعجزت .. تلعثمت ، فعبرتنى قبل أن أرد إليها تحيتها ... وفى صباح تال انتظرتها عند مفترق الطرق حين خطا الريح برائحتها ... استعددت لرفع رقبتى ، انتابنى عجز مرير .. استعنت بكل قواى على رفع هذه الرقبة للاعلى .. ألقت تحية الصباح ومضت ... وأنا اجاهد هذا العنق ، وعندما يئست توجهت للدكتور .... »

ويساله الدكتور : —

— كم مضى من الوقت وأنت على هذه الحال ؟

— آخر عهدى بها — وهى تتحرك بحرية — عندما كنت طفلاً .

— وأين أنت من ذلك العهد ؟

— كنت أحافظ على إرث أبى من أن تكسره الرغبات .

والحادثة تستحضر له مرحلة الحياة الأولى عندما كان حراً ، أى قبل أن يرث اللغة ، وهى المرحلة التى يسميها « لا كان » « بالخيالى » أو «L, IMAGINAIRE» ولكن كما قلت هيهات ، إذ أن الطبيب او الدكتور يصدر حكمه على واقعه اللغوى قائلا بطريقة حاسمة : —

« لا فائدة ... عظام رقبتك اصابها الضمور . »

هذا هو ملخص القصة ، والقصة جميلة ، وأنا هنا لا أصدر حكماً وإنما اعبر عن إحساسى ، وهى جميلة لانها تحاول ان تصف الواقع الذى تحياه ، وهو واقع لا نرث فيه من آبائنا إلا إرثاً واحداً هو اللغة . ورغم ذلك فقد احسست بعد الانتهاء من قراءتها ، انها تفتقر إلى الصدق الفنى ، وقد انتابنى هذا الإحساس لاننى وجدت ان القصة مباشرة تحاول ان تصل إلى القارىء بطريق مباشر دون ان تتسلل إليه وتحتويه ، وترغمه على التواصل معها وتصديقها .

ومن الواضح ان الافتقار إلى الصدق الفنى اتى من هذه المباشرة ، وقد كان بمقدور « عبده خال » أن يصل إلى الصدق الفنى لو استعان بما يسميه « رولاندبارت » : « الإيهام بالواقع أو الحقيقى » «L,EFFET DUREEL» ، وهذا يتأتى فى العمل الفنى من الرتوش والظلال ، وفى الحكى أو السرد ، من الاهتمام بالتفصيلات الجانبية أو الجزئيات ، أو ذلك الذى لا ينتمى إلى صلب القصة ، ولكنه هو ذلك الذى يوصلنا ويفضى بنا إلى « الصلب » ، أو إلى الاقتناع بأن ما نقرؤه هو الواقع . ويتأتى ذلك من شىء لا علاقة له بالقصة ، كساعة الحائط فى رواية « فلوبير » القصيرة « قلب طيب » «UN COEUR SIMPLE» ، « وبارت » اكتشف ما تعنيه هذه الساعة وتحدث عنها فى غير صفحة ، بل إن قراءته لنص « فلوبير » اقتصر على ما ترمز إليه هذه الساعة . وهذا « الإيهام بالواقع » هو الذى يجعلنا نحكم على كاتب كفلوبير بانه عظيم ، وعلى آخر مثل « موباسان » بأنه جيد وحسب .

وكان بإمكان « عبده خال » أن يحقق الصدق الفنى لو أدخل فى قصته شيئاً من التفاصيل ، أو الجزئيات . تلك الجزئيات التى لا نلحظها لأول مرة ، ولكنها توحى لنا بدون أن نشعر — أى تتسلل إلى وعينا — باننا إزاء واقع حقيقى . وهذه التقنية ، أى الاهتمام بالتفاصيل هى التى تحقق الصدق الفنى للعمل ، ساضرب مثلاً على ذلك بهذا النص من رواية « نجيب محفوظ » (بداية ونهاية) ، والنص يصف مشهد الأخوين عندما زارا

قصر البيك صديق أبيهما الموظف الصغير الذى توفى فقيراً معدماً ، ومع ذلك خلف لهما ميراثاً لغوياً ، ولايهم هنا إذا كانا وعيا ذلك أم لم يعياه . والمهم أن الميراث اللغوى هو الذى يحكم وجودهم ، وسوف ندرك ذلك

من خلال جزئية أو تفصيلة صغيرة قد لا يكون لها علاقة بالحدث الرئيسى

فى الرواية : « واتخـذا مجلسها بارتباك على كثب من الباب بالموضع

الذى اختارته أمهما قبل ذلك بعامين ... »

هذه جزئية صغيرة قد لا نلتفت إليها ولكنها عميقة الدلالة ، وثرية بالإيحاء ، والجملة القصيرة هذه تكاد تلخص الرواية بأسرها . ذلك لأننا نعلم من الرواية أن الأخوين لم يكونا مع أمهما عندما زارت البيك بعد موت زوجها ، وهذا يجعلنا نتساءل ، والجواب معروف سلفا : « لماذا جلسا بارتباك فى نفس المقعد الذى جلست عليه أمهما على كثب من الباب ! »

إنه الميراث اللغوى ، نفس الميراث الذى حدثنا عنه عبده خال ، وهو ميراث مشترك بين الأم وابنيها ، وهم فى اغلب الظن لم يدركوا انهم تلقوا هذا الإرث ، ولكنه على أيه حال هو الذى يحدد مسار وجودهم ويتحكم فى

حياتهم ، وبالطبع ، وبالمقابل فإن البيك هو الآخر قد ورث لغته ، ولكنها لغة تختلف عن لغة الأم وابنيها ، لان لغته هو لغة السيد ، الذى لا يطاطى راسه . وليس ثمة أى شىء فى واقعه يقسره على ذلك .

وهذه الجزئية الصغيرة ـ وما هو من قبيلها فى الرواية ـ هى التى تقنعنا بمصداقيتها وتحقق ما نسميه بـ «الصدق الفنى »

وانا أشعر أن « عبده خال » ـ انا هنا لااقرر لاننى ضد إصدار الاحكام ـــ يستطيع بما يمتلك من العديد من تقنيات القص ، وخاصة اللغة ، أن يتجاوز المباشرة ويصل إلى الغاية فى كتابة القصة .

وقد كنت أتمنى قراءة باقى قصص المجموعة ، ولكن اين الزمن ، او كما قال الشـاعر الإنجليـزى اندرومارفيل MARVELL :

«HAD WE BUT WORLD ENOUGH AND TIME»

لو كان لنا وحسب عالم ، رحب ، وزمن ..... »

إلى كتاب « إبداع »

ترجو المجلة من السادة الكتاب . الذين نشروا من قبل فى مجلة إبداع ، والذين سينشرون بها ، موافاة المجلة بأسمائهم الثلاثية حتى يتيسر لهم صرف مكافآتهم عن كتاباتهم المنشورة .

« التحرير »

ماجى عوض الله

المؤتمر الدولى الأول للشاعر كفافيس

فى إطار التعاون الثقافى المصرى اليونانى تم فى الفترة من ١٢ إلى ١٧ أكتوبر ١٩٩١ افتتاح المؤتمر الثانى لإحياء ذكرى الشاعر اليونانى كونتسانتين كفافيس . الذى عاش معظم سنوات حياته وكتب أشعاره فى مدينة الإسكندرية .

وكان اللقاء لأول بالمركز التعليمى والثقافى : أوبرا القاهرة تحت عنوان « كفافيس فى اللغة العربية : حدث شعرى » . وفيه قرأ الشاعر فاروق شوشة مختارات أشعار كفافيس التى ترجمها من اليونانية» إلى العربية » نعيم عطية ، « فبئى بهذه الترجمة ـ كما قال كوستى موسكوف المستشار الثقافى للسفارة اليونانية ، بالقاهرة والقائم على أعمال المؤتمر ـ جسرا جديدا يوطد أواصر اليونان والجار الجنوبى لليونان ، العالم العربى » . ثم قرئت بعد ذلك مختارات من قصائد كفافيس باليونانية .

وفى حضور السيد وزير الثقافة فاروق حسنى والسيد چيورچو سفير اليونان بمصر والسيد وزير الثقافة الأسبق ثروت عكاشة ، وزعت جائزة كفافيس على كل من الشاعر فاروق شوشة وأحمد عتمان الاستاذ بكلية الآداب . ومنح الدكتور نعيم عطية وساما تقديريا من اليونان .

ويعد المؤتمر العلمى الذى اقيم بعد ذلك فى الإسكندرية التجربة الأولى من نوعها فى الاحتفاء بالشاعر كفافيس . وقد حضر هذا المؤتمر الذى اقيم فى المدرسة اليونانية بالإسكندرية ، عدد كبير من المختصين بالأدب والشعر اليونانى جاءوا من كثير من دول العالم ، وإن كان معظمهم فى الأصل يونانيين وهاجروا إلى الولايات المتحدة الامريكية والمانيا . وكان منهم أيضا أساتذة من جامعات يونانية وقبرصية ، إلى جانب الأساتذة للمصريين الذين جاءوا للاحتفاء بهذا الشاعر العظيم .

ولد كفافيس عام ١٨٦٢ وهو اصغر أولاد بيتر كفافيس وكان من عائلة ميسورة الحال حيث كان أبوه

وعمه يديران تجارة رابحة لبيع القطن المصرى للإنجليز . ولكن حال الأسرة تغير بعد موت أبيه فى سنة ١٨٧٠ فاضطرت أمه للإقامة فى انجلترا عدة أعوام وبعد ذلك انتقلت هى وأبناؤها إلى استامبول مع والدها الذى كان وقتئذ تاجراً ناجحاً . ولكنها رجعت بعد وفاته بقليل هى وأولادها السبعة إلى الإسكندرية حيث قضى كونستانتين كفافيس بقية حياته .

ومن كتبوا عن هذا الشاعر من معاصرية فى العالم الغربى الروائى أ .م . فوستر والشاعر اودين . أما فى اليونان ـ ففى أوائل الأمر ـ اختلف رأى النقاد فيه فالديموطيقيون (أو الشعبيون) de-moticists والماركسيون منهم أدرجوا كفافيس ضمن « شعراء الاضمحلال » الذين يتسم شعرهم بالتشاؤمية ، وتضم هذه المجموعة كاديوناكس ، ڤارنلس وكازانتاكيس .

وقد شرحت السيدة ڤينيتيا ابو ستوديو وحللت بإسهاب قيمة كفافيس ، وموقف الأوساط الأدبية اليونانية فى الإسكندرية وأثينا منه .

وممن اختصتهم بالذكر الناقدان چورج ڤيرسيمتاكس وزنيوبولوس من الإسكندريه وڤالتياس واڤجيرس من اليونان وأيضا چورج ثيوتوكاس ونيكولاس كالاس . وقالت إن هؤلاء أجمعوا ـ رغم تفاوت وجهات نظرهم ـ على تهمين كاڤافيس ونظيره كالڤوس لخروجهم على التقاليد الشعرية القائمة .

ويعتبر هذا البحث مع بحث آخر لميشيل بيارس من أهم الدراسات الوثائقية التى قدمت فى المؤتمر . فقد تعّرض الأستاذ بيارس لمذكرات كاڤافيس التى لم تنشر بعد والتى تناولت مرض أمه وموتها . وهو يعد مقدمة وتحقيقا لهذه المذكرات التى سينشرها فى وقت لاحق . وترجع أهمية هذه المذكرات إلى تفردها بنبرة إنسانية عميقة تميز رؤية كفافيس لأفراد أسرته وتزود باحث شعر كفافيس بفهم أعمق للعلاقة الوثيقة والمعقدة التى كانت تجمع بين الشاعر وامه .

وعن علاقة كاڤافيس بأمه وكيف تأثر بها الشاعر فى كتاباته ورؤيته للجنس الآخر ، قامت الباحثة الألمانية ميشيلا برينز ينجر بتناول وتحليل ومعالجة كاڤافيس لقضية الأجناس [gevder] فى شعره ، مرفقة إحصائيات دالة ببحثها .

فمن مجموع الاشخاص الذين ذكرهم كفافيس فى شعره وهم ٢٦٠ شخصا توجد ٤٤ امرأة ، مقابل ٢١٦ رجلاً . والنساء يلعبن فى شعره دورهن التقليديفهن زوجات أو أمهات أو بنات أسر ، وليس لهن دور فى صنع التاريخ . وفى مقابل ذلك نجد أن إنجاز الرجل ، وجمال الرجل أيضا له الدور الأبرز فى شعر كفافيس .

وقد تطور شعر كفافيس ، ففى بداياته كانت كتاباته تتسم بالرومانسية البالغة التى ماألبث أن تطورت إلى شعر ناضج له خصوصيته وتفرده .

وهنا تشير الباحثة الألمانية ميشيلا برينزينجر إلى هذا التطور وكيف واكبه تغيير فى الوجود النسائى فى أعماله . ففى فترة الرومانسية كانت المرأة تظهر بالصورة التقليدية ، ولكن مع تطوره تراجع العامل النسائى واستبدل به الوجود الرجالى الواضح . وتضيف الباحثة أن هذه الظاهرة تمتد لتشمل البناء النحوى للقصيدة والكاتب المستتر [implicitauthor] حيث الكيان الرجولى قوى فيهما .

وفى إطار الأبحاث ذات الطابع النقدى قامت الباحثة تساكير يدس من جامعة لاسال فيلاديڤيا فى الولايات المتحدة الأمريكية بتقديم

رؤية شيقة وجديدة عن البعد الفوتوغراف فى شعر كفافيس . فكما أشارت الباحثة ، كان الشاعر نفسه لا يعترف بأن هذا الجانب المرئى يوجد فى شعره . لأنه يرى أن فى ذلك مخالفة للحقيقة الشعرية والتى تختلف ، كل الاختلاف عن الواقع المحيط بنا . ولكن الباحثة ترى على عكس رأى الشاعر أن فى شعره ، مايشبه الصورة الفوتوغرافية من ناحية تكوينات الظل والنور وتجميد اللحظة . وقد أشارت الباحثة إلى قصيدتين بالذات هما « الشموع » و « النافذة » وقالت إن فيهما اهتماما بالضوء وعلاقات الأبيض بالأسود . وفى قصيدة « الشموع » نجد أن التمثيل الصريح للصورة [expliar represeutation] قد تحول إلى شىء حاضر له كيان قائم بذاته ؛ فشعر كفافيس هو بطبيعة الحال شعر ، ولكنه تاريخ أيضا . فالقصيدة مرآة للواقع مثل الصورة الفوتوغرافية ، وهنا يمكن للحظة العابرة أن تقدم فى « الصورة » باعتبارها عابرة . ونجد نظير كفافيس فى عالم التصوير الضوئى كلاً من بريسون وكيرتاس ، وهما أيضا يتمتعان بموهبة « خطف » اللحظة وتجميدها .

وفى سنة ١٩٣٠ كتب كفافيس قصيدة بعنوان « المرآة فى القاعة وهى أكثر القصائد فيها مما تحاول الباحثة إثباته ، ففيها تعمل المرآة عمل الكاميرا تماما . وفيها عين مثل الكاميرا هى التى تكتب القصيدة .

أما فى إطار الأبحاث ذات الطابع التاريخى فقد قام إسحاق عبيد من جامعة عين شمس بمقارنة سريعة وشيقة بين فكرة قصيدة كفافيس : « الإله يتخلى عن أنطونيو » والفيلسوفة هيباتيا التى كانت تعيش فى الإسكندرية فى فترة تراجع الوثنية وانتشار المسيحية فى مصر . وهى من أجمل ماكتبه كفافيس من شعر ، ففيها يصف قائداً عملاقاً يتحدى العالم ولكن آلهه باكوس ومدينته يخذلانه . وفى هذه القصيدة يوصى المتحدث أنطونيو بأنه يتقبل هزيمة بشجاعة ، وبذلك يكون قد حقق نصراً من نوع آخر قد يكون أبقى وأعظم . وهنا يقارن الباحث بين ما حدث لأنطونيو على أرض الإسكندرية بما حدث للفيلسوفة الوثنية هيباتيا عندما تمسكت بمبادئها فى مواجهة الديانة الجديدة ولكن هنا أيضا خذلتها مدينتها وآلهتها ، ولاقت مصير مارك أنطونيو .

هل الموت كله سواء أم إننا حين نواجهه كما ينبغى نحقق نوعا من المجد الخاص ؟ القصيدة تحمل بين طياتها هذا التساؤل الذى نبحث له عن جواب .

وفى إطار المقارنة بين الشعر اليونانى والشعر المصرى المعاصر تحدثت فريال غزول من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن تأثير الفلسفة اليونانية على الشاعر محمد عفيفى مطر فأوضحت أولا أن العلاقة بين الثقافتين المصرية واليونانية هى نوع من التآخى بين طرفين متساويين ، وليس بها شبهة اعتماد الواحدة على الأخرى ، وهذا هو التبادل الثقافى الذى يتحقق بعيدا عن صراع القوة والرغبة فى السيطرة .

وفى هذا الضوء عرضت الباحثة تأثر الشاعر عفيفى مطر بالفيلسوف الإغريقى أنبا دوقليس صاحب نظرية الوجود الثابت عن طريق العناصر الأربعة : الأرض والهواء والنار والماء . ففى ديوان مطر **رباعيات الفرح** أربع قصائد بالاسماء التالية : « فرح بالماء » ، « فرح بالنار » ، « فرح بالارض » و « وفرح بالهواء .

وفى شعر مطر استخدامات كثيرة للغة والفلسفة والدراما اليونانية ، بما فى ذلك فكرة التطهير المسرحى

[Catharsis] والكورس [Chorus]كما نجده متأثرا بالأساطير اليونانية مثل أساطير أوديب وأفروديت . وبالشخصيات التاريخية مثل القبادس والإسكندر . ولكننا نجد الشاعر فى كل هذا متلقياً واعيا يمزج بذاته ما يأخذه من الثقافة اليونانية ، ومن هذا المزيج يتم الحوار .

وفى إطار العلاقات الثنائية بين الثقافة المصرية واليونانية أيضا ، قارنت بين « العودة إلى الوطن » فى رواية إدوار الخراط **يابنات الإسكندرية** والعودة فى ملحمة **أوديسيوس** عند هوميروس والرؤية الحديثة لهذه الأسطورة عند كفافيس فى قصيدته **إيثاكا** . **فالوطن أو الملاذ عند كفافيس كامن فى المعرفة أو الرؤية الناتجة عن الفهم والبحث المضنى .**

اما عند إدوار الخراط ففكرة الوطن متشعبة ، تحمل فى طياتها الواقع والخيال ، الذكريات والأحلام ، الماضى والمستقبل . وهذا ما عبّر عنه كفافيس فى قصيدته عندما تحولت المدينة من المفرد إلى الجمع من نهاية القصيدة . فأصبحت مدينة إيثاكا مدناً وهى ليست بالضرورة ملموسة ولكنها فى وجدان الشاعر أو الكاتب أكثر حقيقة من الواقع نفسه .

والمؤتمر محاولة جادة للحوار بين ثقافتين يجمعهما تاريخ طويل من الأخذ والعطاء على حد سواء . ولكنه ككل بداية يجمع بين مزايا الجهد الأول ومشاكله . فمثلا تساءل الكثيرون عن الأسس التى تم بناءً عليها اختيار عدد من الشعراء بالذات لتكريمهم . فهل لهؤلاء الشعراء علاقة بالشعر اليونانى مثلا ؟ أو هل هناك مايجمعهم بكفافيس بالذات ؟ وإذا كان يمكن لجائزة كفافيس ان تصبح من أهم الجوائز غير الحكومية ، فى المنطقة فمن الضرورى أن توضع لها معايير نقدية ومعنوية مفهومة .

نامل ايضا ان يتمكن المشرفون على المؤتمر من تلافى الأخطاء التنظيمية فى المرات المقبلة . فمثلا كانت معظم الأبحاث تلقى باليونانية دون أية ترجمة ، وكان القليل منها بالإنجليزية ، ولم يلق بحث واحد باللغة العربية ولم يكن لدى الحاضرين علم مسبق باللغة التى سوف تلقى بها المحاضرة . ومن مشاكل التنظيم ايضا عدم تمكن الحاضرين من مناقشة الابحاث ذلك لضيق الوقت المخصص لكل بحث . لكن المؤتمر كان مع هذا تجربة جديدة للقائمين على تنظيم المؤتمر ، وقد نهض بعبئها كل من السيد موسكون والدكتور أحمد عتمان بدون اى مساعدة خارجية ، فإننا لابد ان نلتمس لهم العذر بل لابد أن نشجعهم ونسدى إليهم التحية ايضا وذلك للمجهود الكبير الذى بُذل من أجل تقديم المؤتمر بافضل صورة ومالمسناه منهم من رغبة صادقة فى تحسين كل ماو جدوه قاصراً فى هذه المبادرة الشجاعة التى أعادت لكفافيس اعتباره فى مصر ، وأكدت دور مصر فى ظهور هذا الشاعر اليونانى العظيم .

أحمد عبد الحليم عطية

« أبـــو ريـــدة » وتدشين الدرس الفلسفى فى مصر

كان « **الكندى** » أول الفلاسفة العرب الذين رسموا الطريق لمن أتوا بعدهم من الفلاسفة . وكما كان من حسن طابع الفلسفة الإسلامية أن يدشنها الفيلسوف العربى المسلم قديماً فى القرن الثالث الهجرى ، فقد كان صاحب « **الكندى** » « **محمد عبد الهادى ابو ريدة** » من الطليعة الواعية التى أسست ودشنت الدرس الفلسفى المعاصر فى مصر والوطن العربى منذ ثلاثينيات هذا القرن ، مع إنشاء الجامعة المصرية .

لقد كان من العلامات المميزة لحياتنا الثقافية إنشاء الجامعة المصرية الحرة فى بداية هذا القرن ، وكان دور الجامعة لا ينكر فى ترسيخ الثقافة العلمية القائمة على المناهج الحديثة ، وقد شارك فى ذلك كثير من الأساتذة المصريين والأجانب بحيث حفلت الجامعة بأسماء « **نلينو** » و « **سانتلانا** » و « **ماسينون** » و « **الكونت دى جلارزا** » بالإضافة للأساتذة العرب « **سلطان بك محمد** » و « **طنطاوى جوهرى** » و « **منصور فهمى** » و « **على العنانى** » . وحين تحولت من جامعة أهلية إلى جامعة مصرية ١٩٢٥ ، ظهر الأساتذة المصريون الذين تولوا التدريس بها ،

وفى مقدمتهم الشيخ « **مصطفى عبد الرازق** » صاحب المدرسة الفلسفية الحديثة فى مصر ، والذى تخرج على يديه « **عثمان امين** » و « **محمود الخضيرى** » و « **على سامى النشار** » و « **احمد فؤاد الأهوانى** » و « **توفيق الطويل** » و « **محمد عبد الهادى ابوريدة** » الذى اختط منذ البداية خطة واضحة محددة المعالم لدراسة الفلسفة الإسلامية ، والتزم بعمق وجدية ما جدده لنفسه من البداية ، فلم ينشغل بغيرها من الدراسات .

لقد هيأ هذا العالم الجليل نفسه لهذه المهمة با لإعداد المتأنى الجاد ، وذلك با لسعى لامتلاك أدوات البحث العلمى التى يفتقر إليها كثير ممن ساروا فى التخصص نفسه ، فأ تقن الالمانية والإنجليزية والفرنسية ، با لإضافة لطول باعه فى العربية .

وراجع كل المصادر الأساسية فى لغاتها المختلفة ، واختار جانباً محدداً واضحاً مال إليه وانشغل به ، وكان سبيله لقراءة الفلسفة العربية الإسلامية ، وهو الجانب العلمى أو ما أطلق علية القدماء الحكمة الطبيعية .

وقد كان « **أبوريدة** »على وعى بمهمته ورسالته ودوره فى بداية نشاطه الفلسفى الذى بدأ منذ تخرجه فى قسم الفلسفة با لجامعة المصرية عام ١٩٣٤ ، وهو تقديم « تأريخ واسع شامل للفكر الفلسفى الإسلامى » ورأى أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا من خلال وسائل ثلاث متاحة أمام الباحث الجاد ، وهى الترجمة الأمينة للكتب الأساسية فى اللغات المختلفة ، التى تتناول الفلسفة الإسلامية ، وتحقيق المصادر الأصلية فى فروع الفلسفة وعلم الكلام ، بالإضافة لتقديم دراسات مبتكرة تحيى الجوانب الهامة فى هذه الفلسفة ، وهى عنده الجوانب العلمية التى اهتم بها كثيرا ، والتى تابعها طوال حياته ، تأليفاً أوتحقيقاً أو ترجمة .

وإذا عرضنا لترجمات « **محمد عبد الهادى ابو ريدة** » فسوف نجد انه قد اختار بعناية ، عدة نصوص هامة فى تخصصه الدقيق ، توسع من فهمنا للفلسفة الإسلامية من جانب ، وتؤكد على الناحية العلمية من جانب آخر . ويلاحظ أن مرحلة الترجمة اتت فى بداية حياته العلمية وتواكبت مع بداية أبحاثه فور تخرجه من الجامعة ، حيث نقل إلى العربية دراسة هامة ـ ربما لم يقف أمامها البعض لـ « **ماسينون** » و « **هاملتون جب** » بعنوان « مصير الإسلام » ، وهى مجموعة من الدراسات التى أعدها بعض المستشرقين ، تصور واقع الأمم الإسلامية فى العصر الحديث ، وقد أخرجها لنا عام ١٩٣٥ أى بعد تخرجه مباشرة .

والعمل الثانى الذى يكتسب أهمية خاصة بين أعماله ، هو ترجمته لكتاب « **دى بور** » . (تاريخ الفلسفة فى الإسلام) ١٩٣٨ ،والذى قدم فيه جهدا لا يقل عن جهد المؤلف،فقد كانت ملاحظاته وتعليقاته وتعقيباته من العمق والشمول والغزارة ، بحيث أوضحت الغامض ، وفصلت الموجز وضاعفت حجم الكتاب ، حتى يمكننا أن ننسب العمل لكليهما .

ونريد أن نتوقف عند ترجمته لكتاب « **بينس** s. Pines » : (**مذهب الذرة عند المسلمين وعلاقته بمذاهب اليونان والهنود**) الذى ترجمه فى أثناء فترة دراسته بباريس ، وحالت ظروف الحرب العالمية دون نشره حتى عام ١٩٤٦ ، وهو كتاب يكتسب أهمية خاصة لاتفاقه مع ميول « **أبو ريدة** » العلمية ، فالموضوع يتعلق بالتفسير العلمى للكون والوجود وخلق العالم ، استناداً إلى النظرية المعروفه **بالجوهر الفرد** ، وهو يشير فى مقدمته للكتاب إلى هذا الاتجاه العلمى ، ويربط بين إنجاز العلم الحديث من جانب ، وجهود الفلاسفة وعلماء الكلام القدماء من جانب آخر ، لذا نجده ينتصر لاتجاه المتكلمين ، لأنهم كانوا أقرب إلى العلم من الفلاسفة .

وينقلنا هذا إلى دراساته المتعمقة التى دارت حول الفلسفة وعلم الكلام ، وتشير سريعاً إلى اهتمامه « بالنظام » ، الذى يعد من أصحاب الطبائع والنزعة العلمية ، حيث أفرد له دراسة مستقلة ، تعد تعبيراً عن اهتمام حقيقى بتلك الجوانب الهامة فى علم الكلام ، يتغافل عنها معظم دارسى هذا التخصص .

ثم تاتى اهم دراساته التى عرف بها وعرفت به ، وهى دراساته وتحقيقاته لـ« **الكندى** » ورسائله الفلسفية والعلاقة بين « **الكندى** »و« **أبى ريدة** » علاقة قوية ، فكلاهما رائد ، ممهد

طريق من أتوا بعده . أو كلاهما دشَّن الفلسفة بعقلانية قلَّ أن نجد لها نظيراً عند كثير من أضرابهم ، وكلاهما بداية لعصر جديد . إن ماكتبه « **أبو ريدة** » عن « **الكندى** » رغم مضىّ أكثر من أربعين عاماً ، لا يزال يحتفظ بجدته ، إضافة إلى أنه المصدر الأول لكل الباحثين الذين تابعوا « **أبو ريدة** » فى الطريق نفسه . نشير مثلا إلى الدكتور « **عزمى طه** » بجامعة الإمارات العربية ، الذى درس كتاب « الصناعة العظمى » « **للكندى** » . ومع ذلك يستشعر « **أبو ريدة** » ضرورة مواصلة الجهد وإكمال الطريق ، ومتابعة البحث فى فيلسوف العرب الأول ، لذا نراه يعاود النظر والبحث ، يجمع وينقب . يدرس ويحصل ، ليعيد بعد ربع قرن نشر رسائل « **الكندى** » الفلسفية واعداً القراء بدراسة وافية لفلسفة الكندى وآثاره ولم يمهل القدر الأستاذ الكبير لتحقيق هذا الوعد ، وإن كان ما قدمه يعطى لنا صورة واضحة عن جهوده فى هذا المجال .

ويمكن أن نضيف إلى ترجماته ومؤلفاته تحقيقاته ومنها « **رسائل الكندى الفلسفية** » التى أخرجها فى جزئين عامى ١٩٥٠ ـ ١٩٥٢ ، وأعاد نشرها ١٩٧٨ وهناك أيضا تحقيقه بالاشتراك مع « **محمود الخضيرى** » لكتاب (التمهيد) **للباقلانى ثم تحقيقه لرسالة** « **الحسن بن الهيثم** » فى **الإبصار** ، التى أخرجها لنا العام الماضى ، وكأنه فى نهاية حياته يعود لنفس البدايات العلمية التى انطلق منها ، والتى أعلنها ونشرها وشرحها فى كثير من الندوات التى شارك فيها فى السنوات الماضية ، فى إطار الجمعية الفلسفية المصرية ، التى افتتح أحد مواسمها بندوته عن (**نحو منهج مقترح لدراسة الفلسفة الإسلامية**) ولم يتغيب فى معظم الأحوال عن لقاءاتها العلمية ، محاولاً أن يحقق التواصل بين أجيال الباحثين الجدد ، وأساتذتهم الرواد . كما كان يسعى لتحقيق هذا التوفيق الذى يستشعره باستمرار فى داخله ، بين العلم والدين .

رحم الله الأستاذ الذى أعطى وأسس ومهّد الطريق ، وكان بعد « **مصطفى عبد الرازق** » أول من دشن **الفلسفة الإسلامية فى مصر الحديثة** .

متابعات

سلوى كامل

مجدى وهبة
عالم يستحق التكريمَ وجائزةَ الدولة التقديرية

رحل عنا علم من أعلام الفكر والثقافة والتعليم فى مصر .. رجل نهضة جليل وشخصية فذَّة ساهمت فى تشكيل الحياة الثقافية ، هو المغفور له الأستاذ الدكتور « **يوسف مجدى مراد وهبة** » أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة ، ووكيل وزارة الثقافة (فى الفترة من (١٩٦٥ إلى ١٩٦٩) وعضو مجمع اللغة العربية خلال السنوات السبع الماضية .

توفى « **مجدى وهبة** » عن عمر يناهز ٦٦ عاماً . وخلال شهرين منذ رحيله تمت لقاءات عديدة بين زملائه وأصدقائه وتلامذته لتأبينه وتكريم ذكراه . كلٌ له ذكريات مع « **مجدى وهبة** » ، هذا فى شبابه وسنوات الدراسة ، وذاك فى عمله بالجامعة . وآخر فى كفاحه الطويل من أجل العلم والمعرفة .. كلمات عديدة ومتنوعة تشير كلها إلى أننا قد فقدنا رجلا لا يجود الزمان بمثله إلا قليلا . رجل تقصر الكلمات عن وصفه لأنه سيظل دائما أعظم من كل الكلمات تجسّدت فيه شحنةٌ هائلة من الإنسانية الراقية الممتزجة بالقدرات العلمية العالي ، جعلت كل من حظى بصداقته أو زمالته أو أستاذيته ، يحس كأنه قد حظى بنعمة من نعم الزمان . لقد ترك « مجدى وهبة » قيمة عظيمة فى نفس كل من عرفه لأنه كان صاحب رسالة .

عرفت المرحوم الدكتور « **مجدى وهبة** أول الأمر كواحدة من تلاميذه الجالسين أمامه فى قاعة المحاضرة بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة . وكان قد عاد حديثاً من جامعة أكسفورد بانجلترا حيث حصل على الدكتوراه فى الأدب الإنجليزى ، بعد تخرجه من كلية الحقوق جامعة القاهرة .. جاء يحاضرنا فى الشعر والنقد ويدربنا على أساليب الترجمة . ولم نكن فى هذه السن المبكرة لنعى ثقله العلمى ، ولا مكانته الثقافية فى المجتمع ، ولكننا كنا نحس أننا أمام محاضر فريد يحترم مهمته ، تحيطه **هالة** من الرهبة والشموخ حتى وهو فى بداية حياته كأستاذ جامعى . كنا ننتظر محاضراته بفارغ الصبر ،

ننصت إلى حديثه بشغفٍ كبير لما يضمه من آفاق المعرفة وضروب التحليل العلمى .. كانت لغتة الإنجليزية تنساب ببساطة وسهولة ، بلهجة سامية راقية أضافت لحياتنا الجامعية بعدا جديدا غير التعلم والحصول على الدرجة الجامعية ، هو البعد الشخصى ، ومايمكن أن تكتسبه شخصية الطالب من شخصية أستاذه .. فقد كان صوته هادئا رقيقا ولكننا « **كنا نراه قامة طويلة .. وأصحاب القامات الطويلة لا يحتاجون إلى الصوت العالى** هكذا وصفه زميله الأستاذ الدكتور « **فخرى قسطندى** » .

وكان من طبيعة « **مجدى وهبة** » أن يقضى لحظات من الفكر قبل الإجابة على أى سؤال ، ثم تأتى الكلمات لتعبر عن تواضع فى أسلوبه مثل « **لا ادرى بالضبط** .. » أو « **لست متاكدا مما ساقول ولكن** .. » .. **وبعدها تاتى الإجابة بسلاسة ووضوح تتخللها عبارات** » : « **اعتقد** » .. « **أظن** » .. ثم يجمع الحجج والأدلة من هنا وهناك ، وقد ألم بما يحيط هذه الإجابة من جميع ثقافات العالم الشرقى والغربى . كل هذا بلا أى زهو أو غرور .. ثم يختم قوله بكلمة « **أرجو أن أكون قد وفقت** » .. **عَلَّمنا أن نقول** : « **لا أعرف** » **إذا لم نكن نعرف ، والا ندعى المعرفة .. وقد كانت لى تجربة معه فى السنة الثالثة من دراستى الجامعية اثناء الامتحان الشفوى فى الفصل الدراسى الأول ، فقبل ان أُسألَ طلبت ان أسأل سؤالا لم اعرف إجابة عليه .. واجابنى الدكتور** « **مجدى** » بقوله :(**فى الواقع انا لا أعرف الإجابة على هذا السؤال ، وسوف اقوم بالبحث عنها . وأرجو ان تفعلى انت ايضا ومن يجدها فليخبر الآخر**) . هكذا كان أسلوبه فى غرس الثقة والصدق فى نفوس طلبته ، وفى حثهم على البحث .

والقصة لم تنته بعد ، فقد وعدته أن أفعل ، ثم إنتبهت إلى ما قد يوجهه الممتحنون إلى من أسئلة ، لكن الدكتور « **مجدى** » ؛ بادرنى بقوله : « **لقد انتهى امتحانك** فرب سؤال جيد أفضل كثيرا من عدة إجابات غير دقيقة » .

علمنا السلوك العلمى السليم ، وأن قيمة العلم الحقيقى أقوى من المظاهر الكاذبة .. لم يكن أبدا رجل مظاهر ، بل كان يبدو زاهداً ، خفيض الصوت ، يفكر فى صمت ، جم الأدب ، رفيع العلم . كان جوادا فى عطائه الفكرى ، بل والمادى أيضا ، فكم من جائزة منحت فى مسابقات عدة حصلنا عليها فى شكل كتب مهداة من القسم ، ثم تبين لنا بعد سنوات طويلة أنها كانت هبة منه . ولقد أهدى قسم اللغة الإنجليزية مكتبة خاصة كنا نقضى بها الوقت فيما بين المحاضرات فى الاطلاع والتحصيل ، وقد عين لها أمينة خاصة على نفقته .. وشاء القدر ان يحرمنا من هذه المكتبة بعد بضع سنين . فقد نقلت إلى المكتبة العامة للجامعة مع مكتبات الأقسام الأخرى بمكتبة كلية الآداب ، ولم تحظ هذه المكتبة بالإقبال نظرا لبعدها . ثم بدأ القسم من جديد فى تكوين مكتبة أخرى . وفى الاجتماع الذى عقده القسم أخيراً ، أُعلن أن الدكتور « **مجدى وهبة** » قد أهدى فى وصيته مجموعة مختارة من مكتبته الخاصة إلى قسم اللغة الإنجليزية ، مع رفوفها الخشبية .. وهكذا كان الرجل معطاء سخيا حتى بعد وفاته .

اهتم « **مجدى وهبة** » بتربية الكادرات العلمية ، وبالطلبة المتفوقين ، فكان يشجعهم بالعمل معهم فى أبحاثهم وبالإشراف على رسائلهم بلا كلل ولا ملل ، ويسعى فى الحصول لهم على منح وأماكن بالجامعات فى الخارج للحصول على

الدرجات العلمية . قالت الدكتورة « هدى جندى » رئيس قسم اللغة الإنجليزية ، إن الدكتور « مجدى » **قد اتصل بها قبل سفره الأخير فى سبتمبر الماضى للعلاج فى لندن ، والذى لم يقدر له أن يرجع منه ، حيث توفى فى أكتوبر ودفن هناك .**

وطلب منها أن تعنى بطالبة دكتوراه كان يشرف على رسالتها بعد أن أتمت عملها وأصبحت رسالتها معدة للطبع ثم المناقشة .. فقد كان يخشى ألا تتمكن الطالبة من إتمام ذلك ، وألا يمهله القدر حتى يقوم بنفسه بمناقشة الرسالة ، وعز عليه أن يضيع جهدها بعد سنوات من العمل الشاق . فقد كان إنسانا يحب الناس جميعاً .. كلهم فى نظره سواء وكلهم جدير بالاحترام .

تقول عنه زوجته السيدة « جوزفين وهبة » التى كانت زميلة له فى جامعة أكسفورد تم تزوجها فى عام ١٩٥٥ : **(كان مجدى عملاقا يتحرك فى عوالم كثيرة فى آن واحد .. وكان يشعر بالثقة فى كل عالم منها)** فهو قد درس النظريات الاشتراكية فى شبابه ، وكان يؤمن بها وبالمساواة حق الإيمان .. ولما جاءت الثورة المصرية لتحقق هذه المبادىء آمن بالثورة وبأهدافها واحترم كل قراراتها ، حتى التى أدت بطبيعة الحال إلى أن تفقد أسرته ثروة طائلة بسبب قوانين الإصلاح الزراعى (وكان والده « **مراد باشا وهبة** » مستشارا بالنقض ووزيرا للزراعة) .. تبدل وضع الأسرة المالى والاجتماعى ، ومع كل ذلك كان « **مجدى وهبة** » فى شبابه من أشد أبناء هذه الطبقة حماسة للثورة . وكل زملائه يعرفون عنه ذلك .. ولم نلحظ نحن الطلبة والمعيدين فى ذلك الوقت أى سخط منه على الأوضاع مثل الكثيرين ممن أضيروا نتيجة لقوانين الثورة هذه .. وحتى بعد عام ١٩٦١ ، حين وضعت بقية ممتلكات العائلة تحت الحراسة ، لم يحدث أبدا أن سمعناه يشكو ، رغم شعوره بالألم لما حدث ، وهو الرجل المجدّ المؤمن بالاشتراكية والثورة . ولأن الماديات لم تكن هامة فى حياة « **مجدى وهبة** » فقد ظل يكافح وينتج ، وجاء إنتاجه على أرفع مستوى علمى محليا وعالميا ، وعاش يجهل الأسباب التى أدت إلى اتخاذ هذه الخطوة ضد عائلته ، وما تبعها بالإحساس بالغربة فى وطنه الذى أحبه حبا جما .. وكان يقدر كل ما يحدث حوله ويعلم أن التحول بمجتمع بأكمله من وضع إلى آخر ، لابد أن تنتج عنه بعض الأخطاء وأن تكون له ضحايا .. ورغم كل ما ألم به لم يفكر مجدى وهبة يوما فى الهجرة من مصر ، ولكنه اضطر بعد فرض الحراسة ، أن يضيف إلى عمله بالجامعة عملا آخر يدر عليه بعض الرزق ، كالترجمة الفورية ، كما عملت زوجته بالتدريس فى الجامعة الأمريكية .

وظل « **مجدى وهبة** » طوال ست سنوات حتى عام ١٩٦٧ ، بدون جواز سفر فلم يستطع السفر إلى الخارج فى مهماته العلمية ، وعكف فى هذه السنوات على تأليف أول معجم له حتى بدأت الأحوال تتغير بعد عام ١٩٦٧ ، وبدأ نشاطه فى الازدهار خارج الجامعة .

كانت له فلسفة خاصة بشأن الإلمام بالثقافات الأجنبية . فقد صرح فى مؤتمر تطوير تعليم اللغة الإنجليزية فى مصر بجامعة عين شمس عام ١٩٨٩ **أن مهمة أقسام اللغات فى أى بلد لا تتحدث بهذه اللغات هى استيعاب تراث هذه اللغات والبحث فيه .. لكن ليس بمنأى عن اللغة القومية وتراثها . وإذا كان لابد من تحليل اللغة الأجنبية فى ضوء النظريات**

الحديثة فإن ذلك يتم بالمقارنة **باللغة القومية)** . فنحن نستخدم المنهج الجديد فى خدمة اللغة العربية وآدابها ، فالحوار بين الثقافات والحضارات شىء لازم ، إذا أردنا أن نثرى لغتنا وثقافتنا .. وكما يقول الدكتور « **محمد عنانى** » أستاذ الأدب الإنجليزى وتلميذ الدكتور « **وهبة** » وزميله : (**علمنا الدكتور مجدى أن الدراسات الأجنبية لابد من الاستفادة منها لإثراء الآثار الأدبية والنقدية للغتنا)** . **كان هذا إيمانه العميق النابع من مصريته الأصيلة ،فلم ينس يوما انه مصرى بالرغم من ثقافته الأجنبية ..وقد الف عدة معاجم عربيةوإنجليزية وفرنسية منها :« معجم المصطلحات العربية المصرية** »فى عام ١٩٧٤ .. و « **معجم المصطلحات العلمية والفنية والثقافية** » (**عربى إنجليزى**) عام ١٩٧٠ .. « **ومعجم المصطلحات السينمائية** » (عربى فرنسى إنجليزى) عام ١٩٧٣ .. « **ومعجم المصطلحات الأدبية** » (عربى فرنسى إنجليزى) عام ١٩٧٤ .. « **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية العربية** » بالاشتراك مع كامل المهندس عام ١٩٧٩ ، « **ومعجم المصطلحات السياسية الحديثة** » (عربى إنجليزى فرنسى) عام ١٩٧٨ .. « **والمختار : معجم عربى إنجليزى** » عام ١٩٨٩ .. وآخرها هذا المعجم الضخم الذى أتمه قبل وفاته بفترة قصيرة . وستقوم دار نشر لونجمان بانجلترا بنشره بعد مراجعته وهو معجم عربى إنجليزى يهتم بالعبارات بالإضافة إلى المفردات .

وهذا الإنجاز الضخم فى عالم المعاجم ، جزء صغير من إنتاجه العلمى ، فقد كتب العديد من الكتب والأبحاث فى مجال الأدب الإنجليزى والحياة الثقافية فى مصر منذ عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٥ ، وكلها تتضمنها ببليوجرافيا شبه كاملة أعدها الدكتور « **ماهر فريد** » فى عدد العام الماضى لمجلة « **دراسات القاهرة باللغة الإنجليزية** » التى يصدرها قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، (وهى المجلة التى أنشأها الدكتور « **مجدى وهبة** » فى الخمسينيات وقام بتحريرها) .. وكانت هذه المجلة قد توقفت مدة عشرة سنوات ، لذلك خصص العدد الأول بعد استئناف صدورها عام ١٩٩٠ لتكريم الدكتور « **مجدى وهبة** » وأقيم حفل بهذه المناسبة حضره بنفسه فى شهر إبريل الماضى .

وقد ترجم الدكتور « **مجدى وهبة** » أعمالا عدة من الأدب الإنجليزى وغيره إلى العربية ، منها أعمال **لكافكا ودكتور جونسون وجان جيرودو وجون درايدون وجان انوى** .. كما ترجم عملين من اللغة الإنجليزية الوسيطة وهما « **حكايات كنتربرى** » **لتشوسر** « **وبيولف** » .. أما ترجماته إلى الإنجليزية فتتضمن « **إبراهيم الكاتب** » « **للمازنى** « **واحلام شهر زاد** » لطه حسين .. وثلاث محاضرات فى الفن » **لرنيه هويج** من الفرنسية .. أما أبحاثه القيمة المكتوبة باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ، فقد نشرت فى مجموعة من المجلات العلمية **باليونسكو** وعواصم العالم ، منها لندن والقاهرة والكويت ..

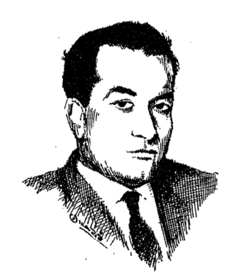
وكان الدكتور « **مجدى وهبة** » عضوا فى مجموعة كبيرة من اللجان والجمعيات العلمية والدينية والثقافية والسياسية ، وبالإضافة إلى مكانته الرفيعة كعضو بارز فى مجمع اللغة العربية .. وكان يمثل المجمع فى اتحاد المجامع اللغوية العالى .. كما كان

يشغل أيضا منصب نائب رئيس منظمة الفلسفة والعلوم الإنسانية باليونسكو .. وكان له نشاط دائب فى جميع هذه الهيئات ، ولكن ظلت الجامعة ومجمع اللغة العربية هما أهم مافى حياته العلمية والعملية على حد قول زوجته .

وكان إتقانه للغات الحية الأربع العربية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية ، هو الذى أهّله بدراسات عدة فى آداب وفلسفات هذه اللغات .. كما كان ملما إلماما وثيقا باللغتين القديمتين اليونانية واللاتينية ويقول الدكتور « **احمد عتمان** » رئيس اللغات اليونانية واللاتينية : إن الدكتور « مجدى » كان يعرف عن اليونان الحديثة ولغتها أكثر مما يعرفه المتخصصون أنفسهم .. كما

يشهد له الأستاذ الدكتور « **حسن حنفى** » أستاذ الفلسفة بأنه مفكر عربى معاصر رفيع المستوى .. ويشهد له الأستاذ الدكتور « **سمير سرحان** » أستاذ الأدب الإنجليزى ورئيس هيئة الكتاب ، بأنه ناقد على مستوى عالمى .. وقد أجمع المتحدثون عنه فى تأبينه على أنه شخصية عالمية ، وليس ادل على ذلك

من حديث الدكتور « مكى » أستاذ الأدب العربى وعضو مجمع اللغة



العربية من انه عندما اشتد المرض بالدكتور « مجدى » فمنعه من حضور مجتمع مجامع اللغات العالمية ببروكسل ، أناب عنه الدكتور « مكى » الذى فوجىء بأن الجميع هناك يسألون عن الدكتور « مجدى » وأسباب عدم حضوره .. كما روى عن الدكتور مهندس « **حسن فتحى** » رحمه الله ، أنه فى أثناء رحلة إلى أفريقيا ، قابل أحد علماء الأنثروبولوجيا الفرنسيين ، ولما عرف هذا العالم أن الدكتور « **حسن فتحى** » قادم من مصر ، سأله إن كان يعرف الدكتور « **مجدى وهبة** » .. وروى قصصا أخرى كثيرة .. وتقول زوجته : إنه كان له أصدقاء من جميع أنحاء العالم يحبونه ويقدرونه .. لذلك فقد انهالت بعد وفاته المكالمات التليفونية من جميع أنحاء العالم للتعزية

ورغم المشاغل والاهتمامات العلمية الكثيرة للدكتور « **مجدى وهبة** » فإنه كان شغوفاً بالموسيقى ، ويحب الاستماع إلى غناء « **أم كلثوم** » و**إيديث بياف** ، ويعشق السينما ، وقبل كل ذلك كان نعم الأب لأبنائه « **يوسف** » و« **مراد** » و « **صادق** » ، وكان يعطيهم من وقته الكثير ، ويصحبهم إلى المسرح والسيرك فى طفولتهم .

إن ذوى القامات العالية لايموتون أبدا ، بل تظل قاماتهم شامخة بعد رحيلهم وتظل إنجازاتهم تغذى عقولنا وتنير حياتنا ، ولقد تردد أكثر من صوت خلال الاجتماعات العديدة

التى أقيمت لتأبين الدكتور « مجدى وهبة » يقول : إن هذا الرجل استحق بجدارة أن يمنح جائزة الدولة التقديرية فى حياته ومع ذلك لم يحصل عليها ، وربما استطعنا بعد رحيله أن نكرم اسمه بمنحه هذه الجائزة ، عرفانا بفضله على الجامعة وعلى الثقافة المصرية .. كما ننودى أيضا بتخصيص جائزة سنوية دائمة تحمل اسم « مجدى وهبة » ، ولتكن فى مجال الترجمة ، فهو المصرى الذى - كما قالت الدكتورة « هدى جندى » - قد تخطى بثقافته حدود الحضارة واللون والجنس والملّة ، وهذا المثل الاعلى للتفوق والكمال العلمى فى حياته وعمله ، ظل طوال السنوات السبع الماضية يصارع المرض العضال الذى الم به ، فى صمت ، حتى اننا وكل المقربين منه ، لم نعرف حقيقة مرضه إلا بعد وفاته . ومع الألم الشديد الذى كان يسببه له هذا المرض ظل يعمل ويعمل حتى آخر ايامه .. يقول ابنه « يوسف » رجل الأعمال : إنه كان خلال الصيف يعد لمحاضراته فى النقدوكان قد وعد بأن يلقيها فى قسم اللغة الإنجليزية ، بعد عودته له ، خلال العام الدراسى الحالى ، وكان يتابع نشر القاموس الجديد ، ثم بدأ فى كتابة مذكراته التى لم يتمها . وعزاؤنا أن علمه مازال معنا ينفعنا ، فالمناصب تزول ويبقى العلم بعد الحياة .

فى أعدادنا القادمة

تقرأ دراسات لهؤلاء :

لطفى الخولى	مراد وهبه	مصطفى ناصف
ادوار الخراط	رمسيس عوض	محمود العالم
حسن حنفى	إبراهيم العريس	صبرى حافظ
جابر عصفور	أحمد مرسى	وليد منير
جمال الدين بن شيخ	بيير او سيتر	جان جاك لوتى
عابد خزندار	سامى خشبه	ابراهيم فتحى
شكرى عياد	مصطفى صفوان	فؤاد كامل
نصار عبد الله	بشير السباعى	فاروق عبد القادر
هدى الصدة	حسن طلب	

حمدى السكوت

من حمدى السكوت إلى جابر عصفور

كتب الصديق جابر عصفور (فى عدد أكتوبر من مجلة « إبداع ») تحت عنوان : « من سمير سرحان إلى يوسف إدريس » مقالا ألمح فيه إلماحا (نصف جملة بالضبط) إلى الجهد الكبير الذى بذلته الناقدة الجادة المثابرة « اعتدال عثمان » والفريق النابه الذى عاونها ، حتى خرج لنا فى زمن قياسىّ هذا السفر القيم ، الذى سيصبح من الآن ودون أدنى شك المرجع الأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير . وكنت أود أن يكون الصديق العزيز أكرم قليلا من ذلك مع هذا الفريق . ما علينا .

ما يعنينا هنا هو ما جاء فى نهاية المقال حول الببليوجرافيا التى قدمها « مارسدن جونز » وكاتب هذه السطور ، فقد جاء فيما كتبه الصديق العزيز ما « يوحى » بأننا قد سطونا على ببليوجرافيا « كربرشويك » ، دون أن نشير إليها ؛ إذ يحوى المقال ما نصه : « ..والحق أن أى متابع لإنتاج يوسف إدريس ، وما كتب عنه ، مدرك أن ما قام به فريق حمدى السكوت هو استكمال للببليوجرافيا التى أعدها كربرشويك من قبل » .

وهذا كلام قد يفهم منه من لم يقرأ كتاب « كربرشويك » . وكتاب الهيئة عن « يوسف إدريس » أننا لم نشر إلى كتاب « كربرشويك » من قريب أو بعيد ، وهو عكس ما حدث تماما ؛ فكتاب « كربرشويك » مذكور فى الببليوجرافيا التى قدمناها مرتين : مرة كمؤلف أجنبى ضمن المراجع الأجنبية ، ومرة ـ كعمل مترجم ضمن المراجع العربية .

ولكن الأمر الأهم والذى لا يعرفه الكثير من القراء ، ويعرفه ـ بالتأكيد ـ الصديق « جابر عصفور » ، هو أن « كربر شويك » قد بدأ من « ببليوجرافيتنا » وليس العكس . فجابر عصفور قد قرأ ولا شك مقدمة كتاب « كربر شويك » التى يقول فيها بالحرف الواحد :

« ولاشك أن مثل هذا الوضع (أى ندرة المعلومات البيوجرافية والببليوجرافية) سيتحسن كثيرا كلما تقدم العمل فى المشروع البيو ـ ببليوجرافى الشامل الذى تقوم به الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، فاقدم شكرى لمديرى المشروع : حمدى السكوت و م . جونز على كرمهما معى . وتعاون الفريق العامل معهما ، وبالذات الآنسة نبيلة الأسيوطى ، على إتاحة الفرصة لى للاطلاع على المادة غير المنشورة ـ حتى الآن ـ والمتعلقة بيوسف إدريس . وقد اتجهت ـ بعد أن تسلحت بهذه المواد ـ لاختيار موضوعات الدراسة واحدا وراء الآخر ..... » « ب . م . « كربرشويك » : « الإبداع القصصى عند يوسف إدريس » ، ترجمة وتقديم : رفعت سلام دار شهدى للنشر ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٣) .

« كربرشويك » إذن بدأ « من عل » ، ثم انطلق واستكمل ببليوجرافيته الممتازة بطريقته وانطلقنا نحن بطريقتنا . ومع أننا ذكرنا فى مقدمة الببليوجرافيا أننا « لم نتمكن من مراجعة و « استكمال » المادة التى تجمعت لدينا على الوجه الذى نرجو » ، ومع اقتناعنا الكامل بأن الببليوجرافيا ينقصها الكثير ، للظروف التى شرحناها فى كتاب الهيئة عن يوسف إدريس ، ومع مناشدتنا القراء فى ذلك الكتاب « أن يتكرموا بتنبيهنا إلى أى خطأ فى المعلومات ، أو إغفال لأى عمل هام » أقول مع كل ذلك ، فقد اخترت سنوات السبعينيات ، وقارنت بين ما جمعناه فيها ، وما ضمته ببليوجرافيا كربرشويك فوجدت ـ على سبيل المثال ـ أن المقالات التى جمعت فى العملين حول أدب يوسف إدريس جاءت على النحو التالى :

فى سنة ١٩٧١ ضمت ببليوجرافيا كربرشويك أحد عشر مقالا عن يوسف إدريس ، على حين جمعنا ـ نحن ـ أربعين مقالا . وفى سنة ١٩٧٢ جمع **كربرشويك** مقالين ، وجمعنا اثنى عشر مقالا . وفى سنة ١٩٧٤ جمع أربع مقالات ، وجمعنا خمس عشرة مقالة . وفى السنوات ١٩٧٥ ـ ١٩٧٨ جمع أربعة عشر مقالا ، وجمعنا ثمانية وخمسين مقالا .

وطبعا ببليوجرافيا كربرشويك **تتوقف فى يناير سنة ١٩٧٩ ، ونستمر نحن حتى ١٩٩١ .**

افبعد هذه المقارنة ، وبعد ما قاله كربرشويك فى مقدمته نتهم بأننا قد سطونا على عمله ؟ مع تقديرنا الكامل لجهده ولدراسته ولظروفه كأجنبى يجمع مواد عربية .

شىء آخر يلومنا الصديق **جابر عصفور** عليه لوما غاضبا ، وهو أننا أشرنا إلى ترجمته لبعض دراسة **كربرشويك** فى « فصول » على أنها « تلخيص مضمون كتاب « **كربرشويك** » عن إدريس » . ونوضح للقارىء هنا مايلى :

عنوان هذه الترجمة الذى وضعه **جابر عصفور** نفسه هو : « قصص يوسف إدريس القصيرة ـ تحليل مضمونى ب . م . **كربرشويك** » .

الا يتفق الصديق جابر عصفور معى فى أن هذا العنوان خادع ؟ ولماذا لم يختر عنوانا « يوحى » ـ على الأقل ـ بأن هذه ترجمة لفصلين من كتاب كربرشويك ؟ وهل يعتقد الزميل **جابر عصفور** أننا مطالبون بقراءة كل ما نجمع ؟ لقد جمعنا حتى الآن نحو أربعمائة ألف عنوان فهل يطالبنا الصديق جابر بقراءتها كتابا كتابا . ومقالا مقالا ، حتى نتبين أن المقال السابق مثلا يشكل ترجمة غير كاملة للقسم الأول من الفصل الثالث ، والقسم الأول من الفصل الرابع ؟ وما هذه الترجمة التى يغضب الصديق العزيز لأنها وصفت بالتلخيص ، وهو يقول عنها فى صدر

المقال نفسه : « فهى ترجمة قامت على ما يشبه « المونتاج » الذى يختار ويحذف ويعيد ترتيب الفقرات . ولذلك فإن ترتيب المراجع فى الترجمة ليس هو ترتيبها فى الكتاب المترجم عنه ، فالهامش السادس والعشرون من الترجمة ـ مثلا ـ يقابل الهامش السابع والأربعين من هوامش الفصل الثالث من الكتاب ، والهامش السابع والعشرون من الترجمة يقابل الهامش الثالث من هوامش الفصل الرابع من الكتاب ، ومثل ذلك كثير » أَفَيُلام المتصفح فى سرعة لمقال جابر عصفور ، لأنه خلط بين ترجمة كهذه وبين التلخيص ؟

ولأن الصديق جابر عصفور ينسى أننا مهتمون فقط بالمؤلف والعنوان ومكان وتاريخ النشر ، وهذا أمر لا يتطلب رؤية المرجع نفسه فى كل الأحيان ، بل يكفى وروده فى عمل نثق فى أمانة كاتبه . ونحن نذكر الدكتور **جابر عصفور باننا لانحتاج فى كل الأحيان لوجود المرجع الأجنبى فى القاهرة ، ففضلا عن اننا نسافر للخارج ، فإننا و« كربرشويك » وكل الدارسين ـ** نحصل على المراجع الأجنبية من عدد من البيليوجرافيات التى تصدر فى الخارج و المهتمة بالدراسات العربية والإسلامية ، وقد فصلناها منذ أكثر من ثمانية عشر عاما فى مجلة الجديد ، فى مقال مطول عن الوضع البيبليوجرافى للأدب العربى فى مصر وخارجها . وذكرنا بين تلك البيليوجرافيات فى اللغات الأجنبية أربعا أوخمسا يأتى فى صدارتها عمل الأستاذ « بيرسون Pearson » القيم : (INDEX ISLAMICUS) . **اما فى اللغة العربية فقد ذكرنا كتب « داغر » و « سركيس » و « والأب قنواتى » و « عايدة نصير » و « سيد النساج » و « واحمد منصور »** وغيرهم .

وبعد ، فلو أن الصديق جابر عصفور اكتفى بتنبيهنا إلى أنه كان ينبغى التنويه بصفة استثنائية ببليوجرافيا « كربرشويك » لا تفقت معه على الفور ، ولا عتذرت ـ كما توقع هو ـ بضيق الوقت والعجلة . خصوصا وأن كربرشويك » صديق فاضل ، نكن له ولدراسته كل التقدير والاحترام . أما أن يستطرد الدكتور جابر عصفور من ذلك إلى غمز ولمز لا يقومان على أساس ، فهو ما استوجب كتابة هذا التعقيب .

نقطة أخيرة ياأستاذ جابر . انا أعتب عليك بالمثل ـ عدم التنويه بالقدر الكافى ـ كما أشرت آنفا بجهد « اعتدال عثمان » وفريقها ، وبشيوع روح ، لا أحب أن أقول عدوانية ، نحو « اعتدال » بالذات فى سطور المقال . أفكهذا نشجع من يقومون بأعمال جادة ومفيدة ، حتى يقوموا بغيرها ؟

أحمـــد مرســـى

عن توثيق الأعمال الفنية

اعتقد ، وأرجو مخلصا أن أُصحّح إن كنت مُخطئاً ، وعُذرى أنى أعيش على بُعد آلاف الأميال من مصر ، أن وزير الثقافة ، فاروق حسنى /ربمـا كـان أول مسئول مصرى ، فى هـذا الموقع ، حـاول جاداً إنقـاذ مقتنيات المتاحف المصريـة ، وبصفة خـاصة مئات اللوحات والتماثيل التى تُنسب إلى فنانين اوروبيين ينتمون إلى عصور مختلفة ، ومن بينهم فنانـون بارزون تتهافت المتاحف العـالمية وأصحـاب المجمـوعات المعـروفون عـلى اقتنـاء اعمالهم .

واذكـر ، واعتمـد فى ذلـك عـلى الذكراة فقط ، انـه فى بدايـة توليـه منصبـه استدعى بعض مـديرى أو مسئولى المتاحف الأوروبية الهامة ، مثل اللوفر ، إلى القاهرة لتفقّد هـذه المقتنيات وتقييم اهميتها التـاريخية والفنية من منطلق مدى صحة نسبتها إلى الفنانين الذين تُنسب إليهم حسب سجـلاّت جرد هـذه المقتنيات ، إذا كانت موجودة أصلا .

وقد مرت عـلى هذا الخبـر الذى قرأته فى الصحف المصرية سنوات، ولكنى لا أعـرف حتّى الآن .. نتيجة التقارير التى لابد أن هؤلاء الخبراء قد كتبوها فى ضوء تفقدهم للمقتنيات الأجنبية . ولكن يبدو أن المسئولـين المصريين بـوزارة الثقافـة . وبصفة خاصة أولئك الذين يعملون فى مجال الفن التشكيـلى / أو المركـز القـومى للفنـون التشكيلية ، قـد توصّلـوا بجهودهم الشخصية ، إلى قناعة بأن تلـك الأعمال بُـرمتها أعمـال اصيلة لا يرقى الشك إليها . ومن ثمّ راحوا يتنـافسـون عـلى تثمينهـا ببـلايـين الدولارات على غير أساس ، إلاّ اعتبار أسعار لوحات ڤان جوخ الخرافية ، فى أواخـر عقـد الثمـانينيات الخـرافى ايضا ، قياساً عيارياً .

ولا غرابة إذن ، وقد كانت مصر فى ذلك الوقت ، تئن تحت عبء الـدين الخـارجى ، أن ارتفعـت أصـوات مـواطنين « طيبّـين » تطالب « بفـك أزمـة » البلـد ببيـع هـذه الكنـوز الثمينة . وكان ذلك النزال بين طرف مؤيّد وآخر معارض يطالب بـالحفاظ

على تراث البلد واعتباره أمانة فى أعناق أجيال الحاضر .

وكان يبدو أنّ أحد الطرفين قد انتصر ، وإن كنت لا أعرف على وجه اليقين من منهما الذى كُتب له النصر . فلا المقتنيات الأجنبية قد بيعت ، ولا نُشرت تقارير الخبراء الأوروبيين لنعرف ما إذا كنّا حقاً نملك كنزاً من الأعمال الفنية النادرة ، أو أن هذه الأعمال فى أحسن الأحوال ، جديرة ببذل مزيد من الجهد للتقصّى العلمى / أو أنها قد تستحق كلّ هذا العناء أصلاً .

وأخير جاءنى الردّ المُبلبل . فى صورة مقال للناقد مختار العطار ، عدد المصور الصادر فى ١١ أكتوبر ١٩٩١ . فقد نشر مختار العطار رسالة من المشرف على المركز القومى للفنون التشكيلية ، الفنان أحمد نوار ، تفيد بأن المركز ، الذى ربمّا لم يقتنع بتقارير الخبراء الأوروبيين ، ومنهم مدير متحف برادو/شكل « عدة لجان متخصصة لتوثيق وتوصيف الأعمال المتحفية بكل أنواعها » . « وقد انتهت هذه اللجان من توثيق وتوصيف ٩٧ ٪ من الأعمال الفنية الموجودة فى متحف الجزيرة والتى يصل عددها إلى أكثر من ٤٧٠٠ عمل فنى فى شتّى مجالات الإبداع والفنون . وذلك من خلال عمليات تتسّم بالنظم العلمية والفنية المتعارف عليها دولياً . مما يعدّ إنجازاً تاريخياً يتمّ لأول مرة » .

ومن ردّ الأستاذ مختار العطار على رسالة المشرف على المركز القومى للفنون التشكيلية ، عرفت أن أعضاء اللجان المتخصصة الذين اتّبعوا النظم العلمية والفنية المتعارف عليها دولياً فى توثيق وتوصيف ٩٧ فى المائة من مجموع ٤٧٠٠ قطعة فنية خلال ثلاث سنوات تقريباً / ليسوا إلاّ بعض موظفى وزارة الثقافة ومدرسى الكليات الفنية وكلهم كما نعرف فنانون ينفردون من بين فنانى العالم / الكبار والصغار على حدّ سواء ، بلقب الدكتور . ويقول مختار العطار أن قائمة هؤلاء الخبراء « يتصدرها الناقد صبحى الشارونى ، وأبو صالح الألفى ، استاذ تاريخ الفن الإسلامى والفنان مينا صاروفيم ، الذى يمتلك كتاباً به صور لأشهر الأعمال الفنية ! .. ثم تصح مختار العطار المسئول عن المركز القومى بالاستعانة بالخبراء العالميين الذين لهم خبرة ودراية بأساليب التمحيص العلمية ، والتى من المؤكد أنها لم تستخدم ، وإلاّ لما تمكّن هؤلاء الخبراء المصريون الأفاضل من فرز حوالى أربعة آلاف عمل فنّى وتوثيقهما على هذا النحو القاطع خلال سنوات فقط .

أمّا عن مصدر هذا التشكك ، فهو فى الحقيقة معرفتى بماهية الطرق والأساليب العلمية التى يتبعها الخبراء والتى ، مع ذلك ، تثير فى بعض الأحيان من الشكوك أكثر « ما تفرزه من حجج واسانيد يقينية . فبينما كان الخبراء الثقاة فى الغالب إما من المؤرخين المتخصصين فى عصر ما ، وإما من تجار الفن المتخصصين فى التعامل فى أعمال فنان بعينها ، وبالرغم من أن حكم هؤلاء الخبراء كان ، ولايزال إلى حدّ ما موضع ثقة ، فلا يخلو الأمر ، كما تشهد السوابق ، من احتمال وقوعهم فى خطأ غالباً مايكون فادحاً فداحة الفرق بين الزيف والأصالة . وفى بعض الأحيان كانت تُشترى ضمائر أكثر من خبير ليقول كلمة باطل . وكثيرا ماأكتشفت متاحف عالمية أنها وقعت ضحية عمليات غش على مستوى دولى . ولا غرابة فى ذلك لأن عملية التدقيق والتمحيص لا تخضع كلية للمقاييس العلمية . ولكنها تعتمد فى جانب كبير منها على فراسة الخبير ذى العدسة المكبّرة التقليدية .

كووروس ـ هل هو تمثال يوناني قديم
ام صناعة إيطالية حديثة ؟

كانت ماريون كرو Marion True ، أمينة متحف چيتى الشهير بماليبو ، كاليڤورنيا ، تعتقد ، حتى وقت قريب ، ان تمثال Kouros ، الذى يصّور شاباً يافعاً جميل التكوين ، يرجع إلى بداية القرن السادس قبل الميلاد . وهى الآن ليست واثقة تماماً من ذلك .

وكان المتحف العريق ، الذى تعاون مع مصر فى مشروعات هامة فى مجال ترميم وصيانة آثارها ، ومنها ، فيما اعتقد ، تمثال ابو الهول ، كان قد اشترى « كوروس » من تاجر عاديات سويسرى سنة ١٩٨٥ ، ودفع فيه ٩ ملايين دولار ، بعد إجراء سلسلة طويلة من الفحوص العلمية التى رجحت فيما يبدو اصاله التمثال . وقد اعتبر « كوروس » ، فى ضوء تاريخه المبكّر وحالته الجيدة ، بمثابة لُقيا نادرة ، ولكن كثيراً من الدارسين الثقاة تُشككوا فى أصالته منذ البداية .

وقبل إتمام الصفقة ، تعقّب نورمان هيرتز Norman HVERZ ، أستاذ الجيولوجيا بجامعة چورچيا ، اثر الرخام المصنوع منه التمثال إلى جزيرة ثاسوس Thasos باليونان. ولم يكن هذا الكشف مطمئناً ، لانه لا يُعرف حتى الآن ،أن هناك تمثالا لكوروس آخر من رخام ثاسوس .

ولكن التجارب التى اشرف عليها ستانلن مارجوليس ، استاذ الچيولوچيا بجامعة كاليڤورنيا ، دعمت الحكم بأصالة التمثال . وقد حدّد مارجوليس نوع الرخام بما يُعرف باسم رخام الدولوميت . واستنتج أن السطح تعّرض لعملية تُعرف علمياً باسم « نزع التدلُت » ، وهى تعتمد على ترشيح محتوى الماغنسيوم بمياه آبار، فيما يُرجّح ، ممّا يخلّف قشرة من كربونات الكالسيوم المتبلورة ، إلى جانب معادن أخرى . واعتقد مارجوليس أن هذه العملية لا يمكن أن تحدث إلاّ على مدى حقبة زمنية طويلة وتحت ظروف طبيعية .

وأتى تمثال « كوروس » إلى المتحف بتوثيق يشير إلى ان التمثال قد اشتراه طبيب سويسرى ريجان لومنبرجر ، سنة ١٩٣٠ تقريبا ، من تاجر عاديات يونانى يُسّمى روسوس . ويضمّ الملفّ خطابين إلى لوفنبرجر يزكّيان الكوروس ـ احدهما من اكاديمى بارز ، إرنست لانجلوتس ، الذى قارن فى الخطاب التمثال بكوروس اناڤيسوس الشهير الموجود فى المتحف الوطنى فى أثينا ، والخطاب الثانى من تاجر العاديات ذائع الصيت هرمان روزنبرج الذى ذكر فيه أن لانجلوتس يعتبر التمثال « تُحفَةً من النحت القديم ذات نُدرة كبيرة» .

وبرغم تلك الشهادات القوية ، لم يشعر الأكاديميون بالارتياح إزاء قيمة العمل المهجّنة . فهو هجين أسلوبى ، من الصعب تحديد عمره ونسبه إلى محترف معيّن . إن معالجة الشَعْر توحى ببداية القرن السادس قبل الميلاد ، فترة كوروس اناڤيسوس ، ولكن صوغ القدمين والوجه والحوض يشير إلى فترة احدث بكثير والكتفان المنحدران الضيقان والوسط النحيل لا تتفق مع كوروس قديم ، أما الشىء الذى يثير الريبة أكثر من غيره ، فهو السطح الطباشيرى للرخام .

وفى ١٩٨٦ ، بعد أن تركت المتحف جيرى فريل ، أمينة الفن القديم التى جلبت التمثال إلى المتحف ، اكتُشف أن وثائق التنسيب كانت مزّورة . ولكن هذا الكشف وحده لم يقص على مصداقية الكوروس ، حيث أن القطع الفنية الأصيلة تُزوّد فى العادة بوثائق مزّورة لإخفاء موقع وظروف الكشف .

وفى العام الماضى حدث تطور اكثر حدة . فقد عُرضت على جيفرى سبايز ، وهو أكاديمى بريطانى ، صورة فوتوغرافية لتمثال نصفى لكوروس مُزيّف يبدو مماثلاً لتمثال جيتى . وقد قيل لسپايرز أن العملين نُحتا من نفس قطعة الرخام ، ليس فى اليونان القديمة ، ولكن فى مُحترف بروما فى الثمانينيات من هذا القرن . واتصل بماريون ترو ، فقام متحف جيتى بشراء التمثال حتى يمكن مقارنة العملين .

وكان التورسو المزيّف مصنوعا أيضاً من رخام مُدلت تاسوسى .

وقد ادّى هذا الاكتشاف إلى إعادة كوروس جيتى إلى المُختبر من جديد . وقد خلصت ميريام كاستنر ، وهى كيمائية بحرية بمعهد كريبس لعلوم المحيطات ، فى لا چولا ، منذ ذلك الحين ، إلى أن عملية « نزع التألت » يمكن استنساخها فى المختبر،وقد عزز مارجوليس النتائج التى توصلت إليها .

ولكن چيرى پودانى ، مدير قسم صيانة الآثار ، بمتحف جيتى ، يقول انه لايزال يؤمن بأصالة التمثال . ويقول « إن ما انتجناه فى المختبر يمكن ان يُعرّف ـ بنزع التألت ـ وهو يعتمد على الچيوكيميائى الذى تتحدث معه ، وما هو تعريفهم لعملية نزع التألت .

إن ما انتجته ميريام كايتنر يمكن أن يسمى نزع التألت . ومورفولوچيا المُنتج ، مع ذلك ، وكمية الدولوميت وتماسكه مع السطح مختلفة تماماً ومن ثم ، فهى ، من حيث اخذ ما انتجناه ومقارنته بسطح الكوروس لا تُقارن على الإطلاق . والمنتج النهائى مختلف تماماً ،

إن نتائج جميع التحاليل حتى الآن توحى بأن التمثال قديم ولكن ليس فى وسع أية اختبارات فردية مُعيّنة ان تحدّد تاريخه بشكل قاطع . كما انه صحيح انه ليس فى وسع اى من الاختبارات او الملاحظات التقنية ان تُثبت أنه عمل مُزيّف .

ويتساءل مدير إدارة الآثار القديمة فى متحف جيتى ، ما الذى سيحدث للكوروس الآن ؟ نحن لا نعتزم إجراء أية إختبارات جديدة فى المستقبل . لقد استنفدنا كل النهُج التى يمكن أن يتخذها المرء » . ولكن البحث عن معلومات سيستمر .

ويصرّ بودانى على أن المتحف لم يتخذ قراراً نهائيا بشأن الكوروس . ولكنهم سيواصلون دراسته إلى مالا نهاية .

وهكذا فشل خبراء متحف جيتى ، الذى يضمّ واحداً من أهم مراكز صيانة الآثار فى العالم وهم عدد كبير من العلماء المتخصصين ، بعد حوالى ٦ سنوات من البحث المعملى والمعرفى ، فى التحّقق منّ نسبة تمثال واحد إلى العصر اليونانى القديم او أواخر القرن العشرين .

وعليه، لنا أن نتساءل تُرى ماهو ذلك المنهج العبقرى الذى مكّن موظفى وزارة الثقافة ومدرسى الفنون الجميلة من توثيق وتوصيف اكثر من ٤٠٠٠ عمل فنى فى ثلاث سنوات فقط .

وحتى لا اتهم بالافتئات على القدرات والخبرات الوطنية ، اسوق هذا المثل الآخر الذى لا يزال هو وكوروس جيتى موضوعى جدل ومناقشات واسعة فى الأوساط الثقافية الامريكية .

صورة شخصية لفان جوخ فى قبعة من الخوص

ظلت هذه اللوحة من بين مايعتزّ به متحف المتروبوليتان فى نيويورك ، مع اعمال الفنانين العظام الآخرين،كجويا

ورامبرانت وفيلاسكيز وبيكاسو وماتيس وغيرهم ، زهاء ستين سنة . ولا غرابة ، عندما شُكِّك مؤخراً فى أصالتها أن شعر أجيال من الأمريكيين الذين ترددوا فى صباهم على المتحف وما برحوا يتردّدون عليه مهما تقدّم بهم العمر ، لا غرابة إذن أن يشعروا بفجيعة الخيانة ، كما كتب جلين كولينز فى صحيفة نيويورك تايمز فى دراسة معمقة عن تطورات هذا الخبر الذى كان له وقع العاصفة .

فقد أثار باحث أكاديمى مرموق تساؤلات حول أصالة لوحة ڤان جوخ « صورة شخصية للفنان فى قبعة من الخوص » ، وهى واحدة من أشهر أعمال الفنان فى متحف متروبوليتان للفن ، فى نيويورك .

ويقول أمناء المتروبوليتان أنه لم يتوفر بعد أىّ دليل يكفى للشك فى أصالة اللوحة ، وخبراء ڤان جوخ المستقلّون يؤكدون جميعهم ذلك . ولكن المتحف يتعاون مع جهود الباحث . ومع تطور التحقيق تتكشف الطريقة التى يتبعها عالم الفن لإعادة تقييم أصالة كنوزه . ويبرز التحقيق ، كما يشير جلين كولينز خلافاً متنامياً فى وسط المتاحف بين أولئك الذين يؤكدون على التوثيق فى تكريس شرعية عمل فنى وأولئك الذين يؤكدون على نوع الخبرة المعرفية التى تقوم أساسا على التحليل الأسلوبى .

ويؤكد مسئولو متحف المتروبوليتان أن عملية إعادة تقييم مقتنيات المتحف مستمرة ، بالرغم من أنها لاتفتقر إلى التوثيق . وقد اكتسبت هذه العملية أهمية خاصة مع تصاعد أسعار مبيعات المزادات ، واهتمام الجمهور بالفن ، وبصفة خاصة فى حالة ڤان جوخ .

وقد أثار ڤولتر فلشنفلت ، وهو تاجر أعمال فنية وخبير متخصصّ فى زيوريخ ، تساؤلات حول وثائق تنسيب لوحة ڤان جوخ « صورة شخصية » الموجودة بالمتروبوليتان . وينفرد فلشنفلت ، دون غيره من خبراء ڤان جوج ، بقدرته على الوصول إلى أرشيف أسرة الفنان غير المتاح للآخرين ، وقد فشل فى الاهتداء إلى السجلات المبكّرة التى توثّق وجود اللوحة .

ويجد الباحث تشابهاً بين مصدر لوحة المتروبوليتان ومصدر سلسلة من أعمال جوخ المزيفة التى ساعد والده ، وكان تاجر أعمال فنية فى برلين ، فى كشفها فى ١٩٢٨ . ولكنه رفض أن يقطع بعدم أصالة العمل حتى ينتهى من مراجعة جميع السجلات . ويشك فلشنفلت فى لوحات أخرى منسوبة للفنان نفسه .

وقد أعرب عن تشككه فى وثائق تنسب لوحة المتروبوليتان ولوحتين شخصيتين أخريين ، إحداهما فى وادسوورث أثينيوم وأخرى فى المتحف الوطنى فى أوسلو . كما أحاط بالشكوك ، فى ندوة دراسية بمتحف ڤان جوخ فى أمستردام ، فى العام الماضى ، عملين لڤان جوخ جاءا من نفس مصدر لوحة المتروبوليتان ، وهما : « مشهد طبيعى مع جليد » و « طريق ذو نفق » ، وكلاهما ملك لمتحف جوجنهايم ، وهما تعرضان حالياً بمتحف المتروبوليتان ، إلى جانب « صورة شخصية للفنان فى قبعة من الخوص » ، نظراً إلى تعطيل الجوجنهايم بسبب العمل فى توسيع مبناه الآن .

إن مسوّغات تشكّك هذا الخبير ، ومؤهلاته وخبرته التى أعطت شكوكه وزناً جعل متحفاً عريقاً مثل المتروبوليتان لا يحاول الطعن فى حكمه ، لا يمكن أن أشير لها بالتفصيل لضيق المجال ، من ناحية ، ولأن هذه القضية بالذات لاتهمنا إلا من حيث التأكيد على نقطة واحدة ، وهى أن توثيق عمل فنى يُنسب لفنان

أوروبى ، وفى أىّ عصر من عصور تاريخ الفن ، لا يتحقق بأى حال من الأحوال بالشطارة التى لا تخلو ، بطبيعة الحال من السذاجة .

ولكن لما كانت مجموعة متحف الحضارة تضمّ فيما أذكر عملاً يُنسب للفنان الهولندى ڤان جوخ : فلا بأس إذن من التأكيد على كيفية توثيق هذا العمل على نحو مقبول عالمياً .

لقد اكتسب فلشنفلت خبرته الأكاديمية بتركيز اهتمامه فى السنوات الأخيرة على دراسة ڤان جوخ بالتعاون مع متحف ڤنسنت ڤان جوخ فى أمستردام ، ومؤسسة فنسنت ڤان جوخ ، وهى معهد أنشأة ابن أخ الفنان ووريثه ، ڤنسنت ڤيلم ڤان جوخ .

ويمتلك المتحف والمؤسسة آلاف الوثائق المتعلقة بلوحات ڤان جوخ ورسوماته وفلشنفلت هو أول باحث يُتاح له دراسة أوراق الفنان فيما يتعلق بشواهد أعماله . ويعترف مسئولو المتروبوليتان أن عمل فلشنفلت هو أول توثيق جاد لأعمال ڤان جوخ .

وقد درس فلشنفلت قوائم جرد لوحات ورسومات الفنان التى أُعدت بعد وفاة ڤان جوخ فى يوليو ١٨٩٠ .

وقد ورثه شقيقه ثيو Theo الذى تُوفى بعد ستة أشهر وترك تركة تشمل ٩٥١ لوحة و ٦١١ تخطيطا ورسائل عائلية إلى زوجته يوهانا جيسيڤا ڤان جوخ بونجر ، التى كانت تبلغ من العمر ٢٩ سنة ، وطفلها ، فنسنت ڤيلم .

لقد فحص فلشنفلت رسائل ڤان جوخ إلى أفراد أسرته ، والمراسلات زوجة شقيقه وتجار اللوحات . ودرس سجلات تاجر اللوحات أمبرواز ڤولار والتجار الالمان بما فيهم بول كاسيرر فى برلين الذى لعب دوراً هاماً فى ترسيخ شهرة ڤان جوخ وقد التحق والد فلشنفلت / ڤالتر / بمؤسسة كاسيرر ١٩١٥ وأصبح فى النهاية مالك المؤسسة ومديرها .

وقد ساعد بحث فلشنفلت فى شبابه فى إسباغ الشرعية على أعمال مشكوك فيها ومن أهمها لوحة ڤان جوخ التى يصور فيها نفسه بأذنه المقطوعة الموجودة فى كورتالند جاليرى بلندن . فقد وجد اللوحة مدرجة فى قائمة زوجة شقيق ڤان جوخ وفى سجلات جاليرى أمبرواز ڤولار .

وبينما يؤكد مسئولو المتروبوليتان أنهم يستخدمون كل الاختبارات العلمية المتاحة لخبراء المتحف المتخصصين فى أعمال الصيانة ، إلا أنهم يخشون احتمال عدم الحصول على تحليل بأشعة إكس مفيد نتيجة لوجود رسم على ظهر اللوحة لسيدة تقشّر ثمرة بطاطس . وبالرغم من أن دراسة قماشة اللوحة وعجينتها تقرر فى العادة أصالتها ، يخشى الخبراء احتمال عدم جدوى التحليل العلمى نتيجة لعدم قدم اللوحة نسبياً ، بينما يُعتبر هذا التحليل فعالاً بالنسبة للأعمال القديمة .

وقد أعلن أمناء المتروبوليتان أنهم على استعداد ، إذا دعت الضرورة ، لإرسال لوحة « صورة شخصية » إلى أمستردام حتى يمكن إجراء مقارنات مباشرة بينها وبين الأعمال الموجودة فى متحف ڤان جوخ . كما يمكن أن يقارنوا اللوحة الخلفية للسيدة التى تقشّر البطاطس بالأعمال المشابهة المحقّقة والأخرى ويتشاوروا مع خبراء تلك الحقبة .

ولكن المتروبوليتان لن يفعل ذلك حتّى يقدم فلشنفلت دليلاً أقوى ، لأنهم لايشعرون أنّه ألقى شكاً كافياً على اللوحة .

ويبدو أن هذه الحالة ، مثل حالة كوروس جيتى ، لن تُحسم بشكل قاطع ، فى صالح أو ضدّ أصالة

« صورة شخصية للفنان فى قبعة من الخوص » . وستبقى فى أغلب الظن تتصدر مقتنيات المتروبوليتان ، دون ينتقص شك الخبير غير القاطع من قدرتها على إمتاع وإسعاد حواس وأفئدة روّاد المتحف العريق .

وأعود للتساؤل .. ترى ماهو ذلك المنهج العبقرى الذى مكّن موظفى وزارة الثقافة ومدرسى الفنون الجميلة من توثيق وتوصيف أكثر من ٤٠٠٠ عمل فنى ، على نحو قاطع ، فى ثلاث سنوات فقط . ؟

عشر سنوات على غياب صلاح عبد الصبور

مع الذكرى العاشرة لرحيل الشاعر الكبير « صلاح عبد الصبور » ، تقدم مجلة « إبداع » ، فى عددها القادم ، محورا خاصا من الدراسات والأشعار ، لكبار الكتاب والشعراء ، عن شاعرنا الراحل مع قصائد لم تنشر له من قبل .

وائـــل غـــالى

« دولوز » الفيلسوف البدوى

يحتـل « دولـوز » Deleuze (١٩٢٥ ـ) موقعاً فريدا على خريطة الفلسفة الفرنسية المعاصرة . ويلقبه النقـاد والباحثـون بـ « الفيلسـوف البـدوى » و« دولـوز » يعيش حيـاة فكرية معزولة عن صراعات التيارات الفلسفية الكبرى الفرنسية التى هزت العـالم فى القرن العشـرين . وربمـا كانت الماركسية والبنيويـة والتحليل النفسى من المؤثرات الكبرى فى فكـر « دولـوز » الفلسفى ، كسياق روحى عام ، لكنه لم يكن ماركسيا ، كما لم يكن فى تطوره بنيويا محضا ، ولم يكن قط من انصـار مـدرسـة التحليـل النفسى .

ويحار الدارس أمام فكر « دولوز » ويتساءل : هل يخلـو حقا فكـره من موقف فلسفى خاص ؟ ايتمسك بأى مشـروع فكـرى عـام ؟ ألم يـأت « دولوز » بأى جديد ؟

واقـع الأمـر أن فى إمكـاننـا ان نتلمس مـوقفـه الفلسفى من خـلال معاركه الفلسفيـة ، وأهمها معـركته ضد جميع الفلسفات التى تسير على منـهـج هيجـل Hegel (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) . وليست هـذه المعـركـة استثنـاء فهى ترتقى إلى مستـوى القـاعدة التى تنهض عـلى اساسهـا الفكر الفلسفى الفرنسى منـذ نهايـة الثـورة الفرنسيـة الكبرى ١٧٨٩ ، وبدايات الثورة النابليونية المضادة .

والمثير للدهشة أن « دولوز » لم يكتب كتابا واحدا حول « هيجل » أو فكره يوضح فيه موقفه بالتفصيل ، فى حين تحول فكره من حال إلى حال على إيقاع ثـلاثى هو الإيقـاع نفسـه لفلسفـة هيجل :

(١) فى الإيقاع الأول كان دأب العقل الدولوزى هو البحث عن كنـه الفلسفـة الغربيـة الحديثـة وأصلها ومصيرها ، محاولا إرجاع كـل تيار فلسفى إلى مبدأ مشترك . وقد تدرج فى ذلك درجات ثلاث : كانت الدرجة الأولى دراسة عن « هيوم » Hume (١٧١١ ـ ١٧٧٦) الفيلسـوف الإنجليزى ، وكانت الـدرجة الثـانية بحـث حـول نيتشـه Nietzsche

(١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) ؛ وكانت الدرجة الثالثة دراسة تاريخية عن « برجسون » Bergson (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) . فخصائص الحالة الأولى من تطور فكر « دولوز » هى أن موضوعها الدراسة التاريخية الشاملة والدقيقة لأمهات الفكر الأوروبى الحديث الذى قام « بنقد الميتافيزيقا التقليدية » ، والفكر المطلق وتفسيراته الفائقة للطبيعة ومنهجه الخيالى . نجد هذه الدراسات فى (الوضعية والذات) 'Empirisne Et Subjectivite' (١٩٥٣) و(نيتشه والفلسفة) 'Nietzsche et la Philosophie' (١٩٦٢) و(مذهب برجسون) 'Le Bergsonisme' (١٩٦٦) .

(ب) وفى الإيقاع الثانى رمى العقل الدولوزى إلى استكناه صميم الأشياء وأصلها ومصيرها ، واستبدل تفسير « النص » الفلسفى الحديث بقفزة نحو الجديد ، وحاول إيجاد جسورمتعددة ومتنوعة بين الفلسفة الخالصة من جهة ، وفقه اللغة وأساليب التعبير الأدبى من جهة أخرى . فألف (الاختلاف والتكرار) ' Difference et Repetition' (١٩٦٩) ، و(منطق المعنى) 'Logique du Sens' (١٩٦٩) حيث قام بتحليل أعمال « كلوسوفسكى » Klossowski (١٩٠٥ ـ) و« جومبروفيك » Gombrowicz (١٩٠٤ ـ ١٩٦٩) و« لويس كارول » Lewis Carroll (١٨٣٢ ـ ١٨٩٨) و« جيمس جويس » James Joyce (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) ، كمصادر تكوينية لفكر فلسفى جديد ، مستقل بذاته ، عن القيمة الفنية والأدبية لتلك الأعمال ... ، وكان منعطفه الأول على طريق فلسفته الخاصة ، عن « بيير كلوسوفسكى » الكاتب والفنان التشكيلى الفرنسى والأخ الأكبر لإيريش « كلوسوفسكى » الفنان التشكيلى والناقد الأدبى البولندى المعروف وكان المنعطف الثانى عن روائى وأديب بولندى آخر هو « جوميروفيك » . وكان المنعطف الثالث عن « لويس كارول » عالم الرياضيات والكاتب البريطانى المعروف بتجديده فى مجال « المنطق » . وأخيرا كان منعطف « جيمس جويس » الكاتب الإيرلندى الكبير .

(جـ) وفى الايقاع الرابع والأخير يدرك « دولوز » العقل نفسه ، ويصوغ موقفا فلسفيا خاصا يقوم فى الأساس على تدمير التحليل النفسى الذى روّجت له حركة ٦٨ الطلابية ، وهو التدمير الذى بسطه فى كتابه الصادر عام ١٩٧٢ بالاشتراك مع عالم النفس الفرنسى المعاصر « فيليكس جواتارى » Felix Guattari تحت عنوان عام هو : (الراسمالية والانفصام) 'Capitalisme et Schizophrenie' وعنوان ثانوى هو (ضد أوديب) 'L'Anti-Oedipe' .

سنلاحظ أن هذه الحالات الثلاث متنافرة ، ونحن نجدها تتعاقب فى كل إنسان ، ففى الحداثة نقنع بسهولة ونسلِّم ، وفى الشباب نحاول الثورة ، وفى سن النضج نتمسك برأى مستقيم . غير أن هذا التنافر لا يمنع من الاقتران : فالحالة الواحدة تحتمل الاتجاه والاتجاه المضاد . فلم تخل دراساته التاريخية (الحالة (أ)) من البحث فى علم النفس (الحالة (جـ))وألف 'Instints et Institutions' ؛ كما لم تخل تلك الدراسات من الدراسة الأدبية (الحالة (ب)) وألف 'Marcel Proust et les signes' .

ولم يخل إبداعه الخاص (الحالة (جـ)) من دراسات فى تاريخ الفلسفة ، فخرج لنا بكتاب عن « فوكو » عام ١٩٨٦ والذى ترجمه إلى اللغة العربية « سالم يفوت » تحت عنوان « المعرفة والسلطة » (مقدمة فى قراءة فوكو) ، عن المركز الثقافى العربى عام ١٩٨٧ .

وفى كتابه الجديد « المفاوضات » 'Pourparlers' يقدم لنا جيل « دولوز » حصيلة أفكاره النهائية فى شكل « حوار » بينه وبين الصحفيين . وإذا أردنا أن نلخص فكره النهائى ، فنحن نستطيع أن نقول أنه يتلخص فى كلمة واحدة وهى « العجز » عجز الفلسفة عن معاصرة زمنها وعجز الفلسفة عن مصارعة القوى وصراع القوى الدينى والسياسى والاقتصادى والعلمى والقانونى والخلقى ، وعجز الفلسفة عن مجابهة الواقع ، كما هو ، وليس كما ينبغى أن يكون وانغلاقها داخل حدود الضمير الإنسانى والذات البشرية . الفلسفة الدولوزية إذن هى نزعة ذاتية جديدة .

فى أعدادنا القادمة

نقرأ قصصا لهؤلاء :

بدر نشأت	فخرى لبيب	طه وادى
سامى الكيلانى	سعيد الكفراوى	نعيم عطية
جمال مقار	محسن حضر	خالد منتصر
أحمد عمر شاهين	نهاد صليحة	أحمد الشيخ
سليمان فياض	عاطف فتحى	منى حلمى
طارق المهدوى	وفيق الفرماوى	محمد البساطى
عاطف الغمرى	نادين جورديمر	

دوروتا متولى

نتنفس ألحانا

يقدم الفنانون البولنديون فى « المسرح الكبير » بمدينة وارسو الباليه الأوبرالى « زوربا اليونانى » . تحاورنا مع مؤلف ألحان هذا العمل المسرحى ؛ مع الفنان الموسيقى اليونانى « **ميكيس ثيودوراكيس** » فى أثناء إقامته بوارسو يقود الفرقة الأوركسترالية البولندية لهذا المسرح . تحدثنا معه عن أعماله وفنه ومايحلم بتقديمه للملايين التى غنتْ ألحانه ورقصت عليها .

* كان العرض الأول لفيلم « زوربا اليونانى » وألحانه ، شيئاً من قبيل النجاح النادر أو الفريد من نوعه . لكنَّ لحن « شيرتاكى » اليونانى الذى يرقص عليه « زوربا » أو الفنان العالمى « أنتونى كوين » ، أصبح لحنا تعزفه وترقص عليه الشعوب .

ـ كان هذا من قبيل الحادث الطارىء ـ يستطرد « **ثيودوراكيس** » ـ أَلَّفتُ هذا اللحن فى أثناء تصوير الفيلم . عصر ذات يوم اتصل بى هاتفياً المخرج « **كوكا يانيس** » وأخبرنى : أنه يريد أن يصور بأسرع مايمكن زوربا راقصاً ، يتلوه مشهد يُصوِّرُ فيه جزيرة « **كريت** » من زاوية طائر يخترق سحب السماء ، وينظر إلى هذه الجزيرة من علٍ . « أريد غدا موسيقى لهذه المشاهد » . كنت احتفظ فى عقل روحى بلحنٍ راقص كريتى ، مكتوب خصيصاً لفيلم آخر بعنوان « حى المَلائكة » ؛ لم يكنْ ثمة وقت لمدارسة الأمر . رجوتُ أعضاء فرقتى الموسيقية الذهاب إلى الاستديو ـ على الفور ـ لتسجيل اللحن المطلوب والألحان الاخرى لفيلم « زوربا » .

* **هل آمَنْتَ بنجاح هذا الفيلم ؟** ـ تساءلت .

ـ لقد آمَناً ـ يستطرد ثيودوراكيس ـ بأن هذا الفيلم سيستحوذ إعجاب المشاهدين ، لكننا لم نكن نتوقع هذا النجاح الفريد .

* يُـرينـا فيلم « زوربـا » قيمـاً إنسانية بشموليتها ، وطابعها الأبدى الذى لا يعرف حدوداً للزمن ! ربمـا يكون هذا سبب انتشاره وازدياد عدد مشاهديه ؟ !

ـ بُنِيَ سيناريو هذا الفيلم وفكرته الأساسية وفق نسيج رواية الكـاتب اليونانى « نيكوس كازانتـازاكيس » الـذى كنت على عـلاقة وطيـدة به ، سـواء عـلى المستـويـين الفكـرى والادبى . لقـد نبتتْ بذور تكـويننـا الـروحى والإبـداعى عبـر أعمـالـه الروائية . أعماله الـروائية . عنـدما كتَب « كازانتزاكيس » رواية « زوربا اليونانى » فإنه ابدعها فـوق أرضية تموج بالحقائق وتزخر ، بالتفـاصيل اليومية . إننى أعرف هذه الحقائق ، لقـد عـايشتهـا داخـل المجتمـع اليونانى . وعلى سبيل المثال فإننا نجد إحدى بطلات روايته كانت تسكن فى نفس البيت الـذى كـان يسكن فيـه جدى . أما شخصية « زوربا » فهى شخصيـة حقيقيـة . كـان يسمى « بونجيس زُورباس » ؛ كان صديقاً حميمـاللكاتب « كـازانتـازاكيس » : حاول الاثنان معاً بناء منجم « الحديد الخام » ، وكانت النتيجة كما كانت فى الفيلم ذاته ـ الفشل بعينه !

* أكـان « أنتـونى كـوين » هـو الممثـل الـذى استجـاب لتصـورك لشخصية « زوربا » ؟

ـ إنـه يتفق تمـامـاً مـع هـذه الشخصية على المستـويين الـداخلى والخارجى ، إنه ـ فى رأيى ـ تجسيد مثـالى لهـا . فى أثنـاء وقت راحتنـا المقطوع عند تصـوير الفليم ؛ كـان « كوين » يقضى معنا هـذا الوقت فى اكتشاف جزيرة كريت ، فى اكتشاف ذاته داخلها . فهىَ المكان الذى دارت فيـه معظم أحـداث الفيلم . كـان « كـوين » يـراقب بحـرص وترقب : كيف كـان الناس يـرقصون رقصـة « شيـرتـاكى » كيف يغنـون . كـان يشـرب معهم النبيـذ فى المقـاهى . حينذاك لم أترك « كوين » بمفرده ، كنت أرافقه فى اكتشافاته .

* ألم يؤثر نجاحك الكبير فى فيلم « زوربـا » فى تخـوفـك من تـأليف موسيقى أعمال جديدة تصل إلى نفس هذا المستوى العالمى ؟

ـ بالطبع ؛ لقد أثَّر تـأثيرا كبيـراً جعلنى هذا النجاح اتردد طويـلاً فى الموافقة على تأليف مـوسيقى لباليـه « زوربا اليونانى » . لكننى وافقت فى نهاية الأمر ؛ فقد قررت فى هذا العمل أن أَبْنِىَ نسيجاً رقيقاً يربط الألحان الشعبيـة بالمـوسيقى السيمفـونيـة العالمية ، وبهذا أُنشِئ جسراً يُسهِلُ للمتلقـين قبول مـوسيقى لهـا وزنهـا وحجمـهـا الجـاد كـالمـوسيقى السيمفونية . كـان هذا ـ بـلاريب ـ نوعاً من التحدى الفنى .

وأعتقد أننا استطعنـا جميعاً أنْ ننجـح فى هذه المهمـة ـ تأليف هـذا البـاليه . يشهـد بذلـك نجـاحنـا فى مهـرجـان «Arena di verona»حيث عرضنا هذا البالية هناك ، وصمم له الرقصات : « Lorca Maissin »وَمثَّل فيهالدور الرئيسى « زوربا » . أشعـر بـالسعادة لأن هـذا الباليـه اصبـح معروفاً كذلك فى بولندا . يُعْرض الآن هذا الباليه تحت قيادتى فى مسـرح «Teatr Wielki» بـوارسو بعـد أنْ عـرضناه فى المسـرح الكبير بمـدينة « وودج » . لقـد قـدَّمـه الفنـانـون البولنديـون بقدرة ومهـارة فائقتين سواء على مستوى راقصى الباليه أو الكورال أو الأوركسترا السيمفونى .

* المـوسيقى فى بـاليـه « زوربـا اليـونانى » فيمـا يخص الطـابعـين الأوبرالى والسيمفونى ، والـذى يعد جـزءا من إبـداعـاتـك المـوسيقية

الخالصة ؛ إنما تصور لنا سعيك نحو مايطلق عليه « بخلاصة الموسيقى الشعبية » . يمكن لنا أن نصنفها داخل الموسيقى الجادة الخالصة . وتُوصف أعمالك كذلك ـ أىْ أعمال « ثيودوراكيس » السيمفونية ـ بأنها أعمال موسيقية شعبية رائعة . وهما منطقتان من الإبداع الفني ، يبتعدان تماما عن بعضهما البعض . ولذلك ليس بمقدورنا تصنيف أعمالك تبعاً لواحدٍ من التقييمين .

ـ الموسيقى ـ كما هو معروف أيًا ماكان تصنيفُها ـ فن من الفنون . إما أنْ تكون موسيقى جيدة أو سيئة ، أغانٍ رائعة أو ليس لها تأثير ، قد تكون أغنية تصبح أكثر اكتمالاً ، كعمل فنى ، من معزوفة سيمفونية لا تنبض بالحياة . أشير إلى ذلك باعتبارى مؤلفاً لعدد من الأعمال السيمفونية ولكمية غير ضئيلة من الأغانى . فأحيانا يصبح من الصعوبة على الفنان أن يؤلف أغنية رائعة عن أنْ يقوم بصياغة عمل سيمفونى كبير .

* أتود ياسيدى أن تؤكد ـ بهذا المعنى ـ على دور اللحن فى العمل الموسيقى ؟

ـ بالطبع .

* لم يعد اللحن اليوم ـ بهذا المفهوم ـ مصطلحاً شائعاً . ففى عصرنا أضحتْ الألحان فى تلك الأغانى المنتشرة ـ الفجة ـ لا قيمة لها ، وغير مؤثرة ! ربما يصبح الأمر كذلك ، عند تأليف الحان تتسم بالأصالة عند صياغتها . وهو أمر مركب ومعقد ـ بلاريب ـ للمؤلف الموسيقى . أليس كذلك ؟ !

ـ ينبغى هنا أن يُبْدعَ القلب فى تزامن هارمونى مع العقل . تستلزم الألحان الأصيلة الرائعة ، ليس فقط إلهاماً من مؤلفها ، بل إمكانياتٍ وقدرات « تقنية » متميزة ، وكذلك رؤيةً إبداعية خالصةً مثلما نرى فى علم الرياضيات .

اللحن هو مادة حية ، بل هو المادة الحقيقية المتسمة بأصالتها وروحها التى لاتموت . بدون لحن تصبح بُنْية العمل الموسيقى برمته أشبه ماتكون بعمود يتكون فقط من صوتيات سريعة التصدع ، تسقط تحت تأثير هزات الرياح .

*أمِنَ المعقول أنك خُضْتَ تلك التجارب الموسيقية الحديثة ، وأنت فنان شعبى حتى النخاع ؟ ، كان معلمك مؤلف الموسيقى الحديثة -OLI VIER MESSIAEN ، وقد تعلمت على يديه أصول التأليف الموسيقى فى باريس . أكان راضياً عن آراء تلميذه وإبداعاته ؟ !

ـ يصعب الإجابة عن هذا التساؤل . منذ فترة طويلة انقطع التواصلُ بيننا . إن معلمى فنان صوفى . كان فصلنا الدراسى أشبه مايكون بالفصل « الدولى » ، بل يصدق عليه القول ، بأنه كان فصلاً دراسياً « كونياً » . تعلمت فيه الكثير . ولكننى تعلمت الكثير أيضا فى بلدى « اليونان » من قبل ! لقد تتلمذتُ على أيدى تربويين موسيقيين مهرة ، من بينهم على سبيل المثال لاالحصر : متروباولوس . تشرَّبْتُ منهم ـ عندما كنت شاباً صغيراً ـ رؤيتهم ونظرتهم إلى الموسيقى الأوروبية .

* ألم تعرفْها آنذاك ياسيدى ؟

ـ أتذكر الآن كيف كانت بالنسبة لى صدمة كبرى ـ عندما تعاملت للمرة الأولى مع السيمفونية التاسعة لبتهوفن ! تعرفت آنذاك عليها بفضل فرقة الكورال السيمفونية فى أثينا . كان هذا عام ١٩٤٢ . كنت أبلغ وقتها من العمر سبعة عشر عاما . تعرفت كذلك آنذاك على باخ وهاندل

وبيرليوز . ولكى أعمقَ رؤيتى للموسيقى الأوروبية ، استطعت أن اكتب « نوتات » السيمفونيات التسع لبتهوفن ، بعد دراسة وتمحيص واكتشاف . لهذه الأعمال الموسيقية هياكل بنيوية قوية ، ولكنها تتنفسُ الحاناً : إنها مواد حيّة تهزم الموت وتستشرفُ البقاء الأبدى .

* إن فنانا مثلك تنبع جذور فنه من بلاد هى كعبة الحضارة الأوروبية ؛ ومن المؤكد أن التراث الإغريقى الفنى والثقافى يشغل مكانته التى تتسم بخصوصيتها فى خريطة الثقافة الإنسانية !

ـ تمثل لنا هذه الحقيقة ـ نحن اليونانيين ـ إحدى المشاكل والقضايا المقلقة فى وقتنا الحاضر ـ لكل من المؤلفين الموسيقيين ومترجمى الأدب والمخرجين المسرحيين . كيف يكون بمقدورنا أن نجعل المتفرج المعاصر يشاهد الدراما الإغريقية فى الإطار الذى لا يفقدها أصالتها وقوة تأثيرها ، وفى ذات الوقت لا تختنق هذه الدراما فى أطر ضيقة إلى متحف يعرض لنا اثراً قديما . منذ عام ١٩٦٠ ألّـفتُ عدداً من الأعمال الموسيقية المسرحية للدراما اليونانية المعاصرة، وللمآسى الإغريقية القديمة كذلك .

كنت أعالج فنون المسرح الإغريقى بـأ سلوبى ورؤيتى الذاتية . لقد وهبتُها موسيقا المعبرة عن وجدانى ، منحتُها الحانى ، وليس فقط داخل الأجزاء المخصصة للجوقة ، كما فعل رفاقى المؤلفون الموسيقيون .

* أيكون هذا هو السرُّ فى اتخاذك ذلك الطريق الفنى البسيط للدخول فى عالم الأوبرا الذى تعالج به موضوعات إغريقية ؟ !

ـ أوبرا « ميديا » ـ والتى كتبتُ لها موسيقاى ـ هى عرض مسرحى يستغرق زمناً لايقل عن ثلاث ساعات . تشترك فيه جوقة من الكورال لايقل عددها عن مائة وعشرين شخصاً ، وسبعون عازفاً أوركسترالياً ، ومائة « كومبارس » . ويشترك فيها كذلك « كاتارينا إكونوم » وهى مغنية أوبرالية ذائعة الصيت ، وممثلة موهوبة ، وهى معروفة أيضا بأوروبا كمغنية متخصصة فى غناء أوبرات ريتشارد شتراوس . أكتب حاليا موسيقى اوبرالية « إلكترا ». تمثل فيها عناصر من الموسيقى الشعبية جزءا لايتجزأ من تكوينها ونسيجها الفنى .

* لديك ياسيدى أعمال كثيرة لتأليفها . بعد انتهائك من سيمفونية ، تنشغل الآن بتأليف موسيقى افتتاح الدورة الأولبية فى برشلونة .

ـ هذا صحيح . إننى مشغول حاليا بكتابة عمل سيمفونى مكون من سبعة أجزاء ، وأغانٍ قصيرة ستُغنَّى فى أثناء رفع العلم الأوليمبى بالاستاد الدولى . وليس شيئا طارئاً أنْ يكون ثمانون فى المائة من هذه الموسيقى التى وزعتها توزيعاً كوراليـاً يغلب عليها الطابع الشعبى . أما الأغانى فقد ألّفتُ الحانها وفق كلمات شاعر يونانى .

* هل أثار اهتمامك منذ بداية عملك الموسيقى ، تأليف الصيغ المسرحية الكبرى ، والتى تثير بدورها اهتمام ملايين البشر وخيالهم وتلهب مشاعرهم ؟

ـ إننى دائما متعطش لإبداع تلك الصيغ المسرحية الكبرى ، فى الستينيات أكملتُ تلك الفقرات الناقصة داخل الصيغ الموسيقية الشعبية مجهولة المؤلف ، حيث أضفتُ إلى أغانيها وأناشيدها الشعبية عناصر موسيقية سيمفونية . لم أكن الوحيد الذى قام بفعل ذلك وقتها . فقد سمعتُ عملاً موسيقا بولنديا على نفس الطراز ، قدمه

البولنديون باثينا فى الوقت الذى قدمتُ فيه سيمفونيتى .

كان هذا هو العمل السيمفونى الشهير « ستابت ماتير » للمؤلف الموسيقى البولندى شيما نوفسكى . لا حظتُ فيه الكثير من الطعم الفلكلورى والطابع السيمفونى الخالص . لقد شببتُ فى بلاد ؛ ازدهرتْ فيها الموسيقى الشعبية ؛ خاصة فى « كريت » ، حيث دائما ماكنا نتنفس فيها الحرية . إن موسيقى هذه الجزيرة قد أصبحتْ صنواً لروحى ، وجزءاً لا ينفصم عن كيانى . إنها مثل الماء الذى يعود إلى ينبوعه بعد افتراق ، كالغذاء والهواء . لقد سمح لى طابع الإحتراف « المهنى » بأن أُدرك أننى تابع لعالم الفن « الانتقائى » ، ولكننى ـ مع ذلك ـ لا أجد لنفسى « هوية » تربط جذورى بهذا الفن . ويبدو الأمر على هذا النحو ، كما لو اننى أشاهد معبد « البارثنون » يومياً ، أعجب به عندما أنظر إليه بعينَى نافذة بيتى .. ولكنَّ إعجابى به يتوقف عند هذه الحدود . لقد أصبحت فناناً شعبياً بإرادتى .

*والناس ـ أيرضيهم ماتقدمه لهم ؟ !

ـ كنت مؤخراً فى « صقلية » وفى « باليرمو » ؛ أسمع العمال يغنون لحناً معروفاً لى ، ولكنْ بكلمات إيطالية . أسألهم ماالذى يغنونه ؛ لم يعرفوا . كان هذا لحناً من ألحانى . أيمكن أنْ يوجد شعور بالرضا لمؤلف موسيقى مثلى أكثر نبلاً من هذا الشعور ؟ !

إلى قراء « إبداع »

نظرا لارتفاع تكلفة « إبداع » ، ونفاد الكمية المطبوعة من المجلة فور صدورها ، وحرصا فى الوقت نفسه على رفع مستوى الخدمة الثقافية التى تقدمها « إبداع » للقراء . رأت أسرة تحرير المجلة زيادة الكمية المطبوعة بدءا من العدد القادم (يناير ١٩٩٢) ، وزيادة سعر المجلة زيادة طفيفة تتوازى مع زيادة تكلفة الكمية المطبوعة .

أصدقاء إبداع

السيد الأستاذ/رئيس تحرير مجلة إبداع الأدبية . الأستاذ المسئول عن الرد على رسائل قراء المجلة

تحية طيبة .. وبعد

للمرة الأولى أكتب إلى سيادتكم معربا عن إعجابى اللامحدود بمجلتكم ، وتقديرى للجهد الذى بذلتموه وتبذلونه كى تخرج المجلة بالشكل اللائق بها كمجلة ادبية متخصصة ، تصدر من (مصر) منارة الأدب فى الوطن العربى ، ونحن نامل أن تكون المجلة فى تطور مستمر إن شاء الله .

سيدى الأستاذ ، بعدما قرات هذه المجلة اسمح لى ان انضم إلى قرائها وعشاقها المتزايدة اعدادهم باستمرار . المجلة بهرت الجميع ، خاصة فى ثوبها الجديد ، كمنفذ ومتنفس لأصحاب المواهب الأدبية الحقيقية التى تؤهلهم كى يحملوا لواء الأدب العربى فى المستقبل بمشيئة الله .

ومما استحوذ على إعجابى اللانهائى بالمجلة ، الباب الذى خصصتموه سيادتكم لبريد قراء المجلة ، وتبنيكم للموهوبين منهم بالتعليق على محاولتهم الإبداعية فى الشعر والقصة والمقال ، وكافة فنون الأدب وتوضيح الاخطاء التى جاءت بمحاولتهم ، وبيان مواضع الصواب بها ، وإرشاهم إلى الطريق الواجب اتباعه كى يصلوا إلى المستوى المطلوب منهم ، ونشر الجيد من هذه المحاولات على صفحات المجلة . سيدى اسمح لى سيادتكم ان اعرض عليكم بعضا مما تجودبه قريحتى الفطرية من اشياء قد تسمى شعرا ، أو بداية يمكن ان تصبح شعرا .

شاكراً لكم ارجو الإفادة الصادقة حتى تتضح لى ملامح الحقيقة كاملة .

محمد عنانى حسن
ديرب نجم ـ شرقية
طالب بالسنة الرابعة بحقوق الزقازيق

هل أنا على حق أم هم المحقون ؟

الاستاذ الشاعر .. احمد عبد المعطى حجازى

تحية من عند الله مباركة . السلام عليكم ورحمة والله وبركاته

موضوع رسالتى إليكم سؤالان واحد أبدأ به والثانى أختتم به .

وأتعشم أن تجدوا وقتا لقراءة الرسالة .

هل أخون بالقول جماعة ائتمنونى على سرهم ونجواهم ؟ أم أخون نفسى وقناعتى بالصمت ؟ .

قالوا :

- إبداع الجديدة لليساريين ونحن منها براء ، وأراها منهلا للعطشى فى زمن عزّ فيه الكتاب .

- كتابها مختارون ممن هم بالاسم مسلمون وبالفكر علمانيون ، وأرى محرريها بالعقل يخطبون ويتخاطبون ، وكلماتهم توافق عقلى وما فى داخلى مكنون .

- جاءوا بأوامر من خلف الحدود مفروضين على الثقافة والمثقفين وأراهم بالحق وطنيين أكثر من الناقدين .

- قالوا .. هم من قبر الماضى [الستينيات] مبعوثون ، وأرى أنى من الذين كانوا فى الستينيات يتكونون .

- خائنون للغة القرآن وإياها سيحطمون ، وأرى أن القرآن رسالة أفهمها بطريقتى المهم ألا أخالف المضمون .

قلت لهم :

- انقدوهم .. ابعثوا إليهم ، بصروهم وللطريق القويم اهدوهم،قالوا :

- نحن مستضعفون وهم بالسلطة والقدرة مسلحون .

آمنت بقولهم .. خاصة وأنتم حكوميون،ومؤكد عندكم أوامر،وقلت فى نفسى : لعلهم على حق ، وأنا برعم صغير فى دار حضانة المثقفين ، وهم أساتذتى والمربون . فخنقت بالصمت قناعتى ، ووأدت فكرى ورؤيتى وكنت معهم من السائرين .. الليلة تيقظت « إن الله لا يحب المستضعفين » وماذا أنتم مستطيعون ؟ ماأنتم الا بشر مثلنا ، وإن دامت لغيركم ماجاءت إليكم ، وعنى لا أريد من إبداعكم شيئا فاسمى مازال صغيرا فقط . هو سؤال :

- هل أنا على حق أم هم المحقون ؟

تحياتى للدكتور صبرى حافظ والاستاذ محمود أمين العالم وجابر عصفور وكل من شارك بخط قلم فى هذه المجلة الجامعة .

الكاتب المسرحى
« .... يوسف »

قطـــــــــوف

ميراث العبيـــد

شعر : وصفى صادق

لأنكَ العبدُ المطيعْ ..
فأنت سيدٌ

على القطيعْ
وأنت من يقاتلون بكْ
على الزنادْ

يحركون إصبعكْ
ياسيدى .. سِكّينك الجبانْ
كم ذا يخافْ
من جُرحنا المقاتِل
فنحن لا نخشاكْ ..
رغم عضّةِ السلاسلْ

لكننا نخافُ أن تصنع من أطفالنا
يوماً عبيدا

سفـــر

شعر : عبد الرحيم الماسخ

جيلٌ .. محطة تمرُ .. والقطار نابضٌ
بساعة الزمان ..

والوجود هابطٌ وصاعدٌ بسكّة السفر !
بلا ملامح تضيء أو صدى
يسير ذاهبٌ بساحةِ المجيء ..
كى يعانق الردى

كفكرةٍ تتوه من خيالنا
ولا نتوه .. إذ تعيرنا الوجوهُ موطنا
يلملم الدجى .. فيقبل السنآ
غمامة تلون الطريق بابتهاجها
وحينما تصرُّ حولها الرياحُ ..
تستبيحها الجراحُ فى معارك المنى

استغاثة

شعر : كريمة ثابت

دُلّنى ..
فالدَّهاليز غادرةٌ
والدروبُ تربَّصُ بالقدمينْ
دُلنى ..
فالمصابيحُ تأتى مصالحة الظلّ
والوقتُ يغربُ ..
داخل زنزانةِ العتمة القاتلة .
دُلّنى ..
فالأفول يطارد ضوئى ..
يقتلُ فىَّ الوميضْ
دلنى .. أوْ :
رُدَّنى .

مطـــاردة

شعر : جوزيف الجاموس

أعشق ظلِّى واتبعه
اكره ظلى وأهرب منه
مابين الحياة .. والممات
أكون أنا
يكون هو
ويكون كلانا معاً

تاهت خطاه

شعر : فادية مغيث

رهانُك خائب
وَصبحك شاحبٌ
ووعلك بين الموائد غائبٌ
فتاهتْ خطاهُ
وضل الطريقْ
وسيف العدو بقلبك صائبٌ

من قال مات ؟ !

إلى ذكرى « يوسف إدريس »

شعر : محمد محمود حسين

الله اقسم بالقلمْ
فحملتَه .. ومضيتَ تقتلع الألمْ
كالمعول الجبارِ يا « إدريس » ،
تقتلع المذلةَ من عيون الأمهاتْ
وتضىءُ قنديلاً من الكلمِ الجسورْ
مثل الرسولْ
روَّى القلوبَ البورَ بالماءِ الفراتْ
فاهتزت الأرضُ المواتْ
من قال ماتْ ؟ !
هل ذلك الرئبال ماتْ ؟ !

ماذا بعد مرثية الوطن ؟

شعر : مؤمن المهدى

المساء يجلّلنى بسواد الحقيقة ،
والصبحُ يزرعُ فىَّ بياضَ الكفنْ
وأنا ـ الآن ـ لا أشتهىَ
غيرَ أغنيةٍ ترتدينى
وتنزعنى من طقوسِ الخريف الـ ...
وتمددنى
بين ثلجِ الركودِ
ونارِ التشكل
فى الآهةِ

ا
ل
م
ط
ب
ق
ة

الخـــازوق

شعر : صبحى ياسين

جيلنا المقهورُ صمتاً يتنفَّسْ
يبلع السكِّين ناراً وهو أخرسْ
جيلنا .. كلما انجب مُهراً ..
افرغوا بين عينيه المسدَّسْ

ذات يومٍ جاءنى التاريخ يبكى
شدَّ أذنى
جرَّنى صوبَ واديه المقدَّسْ
قال لى : جيلُكم ياطفلُ افلسْ
جيلكم يركب الخازوق ليلاً
ونهاراً يتشمسْ

دائـــرة

إلى الشاعر الكبير

« محمد عفيفى مطر »

شعر : محمود عباس

وحدَهُ ..
يود مرةً أن ينهزمْ
لكنه ابتسمْ
وكانتِ المدينة
عارية .. حتى الشجر

هذه نماذج مما يصلنا من شعر ، تكاد تنحصر فضيلتة فى أنه شعر سليم لغويا ، وعروضيا (تقريبا) ، ولكن للشعر فضائل أخرى أهم وأكثر جوهرية ، ونحن واثقون أن أصدقاءنا الشعراء يستطيعون أن ينطلقوا من تلك الفضيلة الأولى الفضائل الأخرى الأهم ، إذا ما انتبهوا إلى ضرورة تطوير تجاربهم وصقل كتاباتهم ، وتعميق قراءاتهم . ينطبق ذلك أيضاً على نماذج لم نوردها ، مثل قصيدة (**الحنين**) للشاعر « **فيصل فؤاد شمس** » من الإسكندرية ، وقصيدة (مسلسل) الأضداد للشاعر « **كمال محمد عطية** » من الاسكندرية أيضا ، وكذلك قصيدة (مريم) للشاعر « **أشرف أبو اليزيد موسى** » ، و(ثلاثة مقاطع للحزن للشاعر « محمد هريدى » .

نرجو أيضا من أصحاب المحاولات المتعثرة المليئة بالأخطاء ، أن يبذلوا جهدا أكبر فى معرفة اللغة التى يكتبون بها ، والأوزان التى يحاولون أن ينظموا من خلالها ، ونخص بالذكر الأصدقاء : « **ياسر عبد الجليل** » من (سوهاج) و « **أسامة أحمد محمد** » من (أبشواى) و« **محمد على بكر** » من القاهرة ، و « **نادية محمد بدر** » من (الإسكندرية) . و« **منير عتيبة** » من الإسكندرية وأيضا ، و « **رمضان أبو العينين** » من (بركة السبع) ، و « **أحمد طاهر عبده** » من (طنطا) ، و « **محسن طاهر عبده** » من قرية (نيدة ـ أخميم) ، و « **عنتر محمد ابراهيم** » من (الجيزة) ، و « **مصطفى أحمد** » من (أبو قرقاص) ، وكذلك الأصدقاء : « **أسامة رشاد** » و « **عباس متصور** » و« **على عبد القادر** » و « **أشرف عزازى** » و « **سحر الشربينى** » .

ردود خاصة :

● الصديق « **محمد عنانى حسن** » ، نشكرلك مشاعرك الطيبة التى عبرت عنها رسالتك ، أما قصائدك ، فهى للأسف خالية تقريبا من الوزن ، مع أنها عمودية ، فعليك بالقراءة .

● الصديق الدكتور « **احمد عامرى** » ، اطلعنا على قصيدتك (اغتيال قصيدة) ، ونحن بالتأكيد مع ضرورة احترام النصوص ، ولذلك فنحن معك .

● الصديق « **عبد القادر الشيخ** » نحن لا نقبل الزجل ، ولا الشعر العامى ، كما ذكرنا غير مرة .

● الصديق د . فتحى أبو العينين ، نشكر لك غيرتك على المجلة ، ونعتذر للإخوة القطريين عن ذلك الخطأ غير المقصود فى قائمة الأسعار ، وقد تم التصحيح من ذلك العدد .

● الأستاذ سامر نصار ، (القدس) يهمنا أن تتولوا وكالة التوزيع ، وقد حولنا طلبكم للمسئولين .

كشاف إبداع ١٩٩١

مع العدد القادم تنشر مجلة « إبداع » .. كشافها السنوى الألفبائى .

